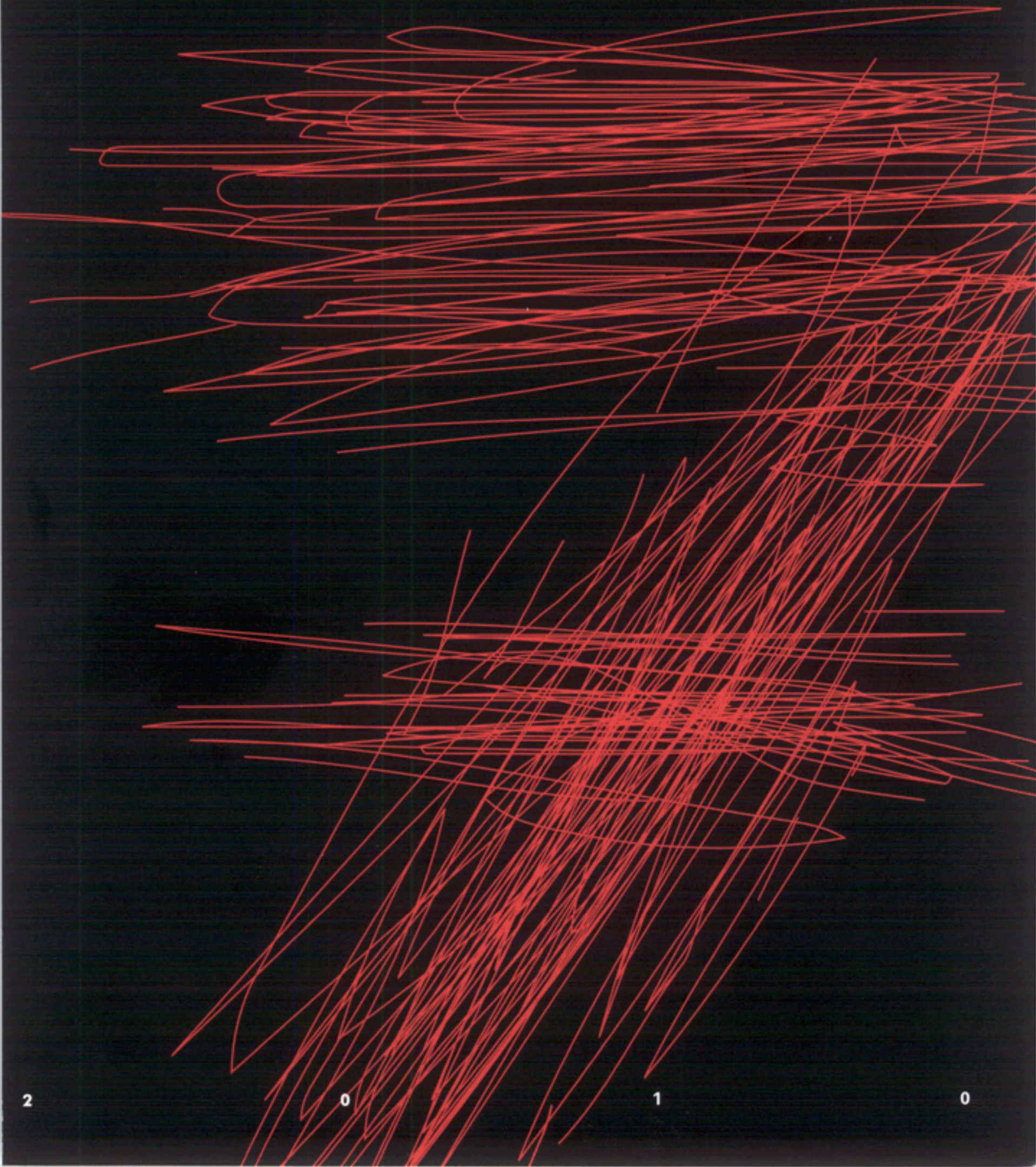
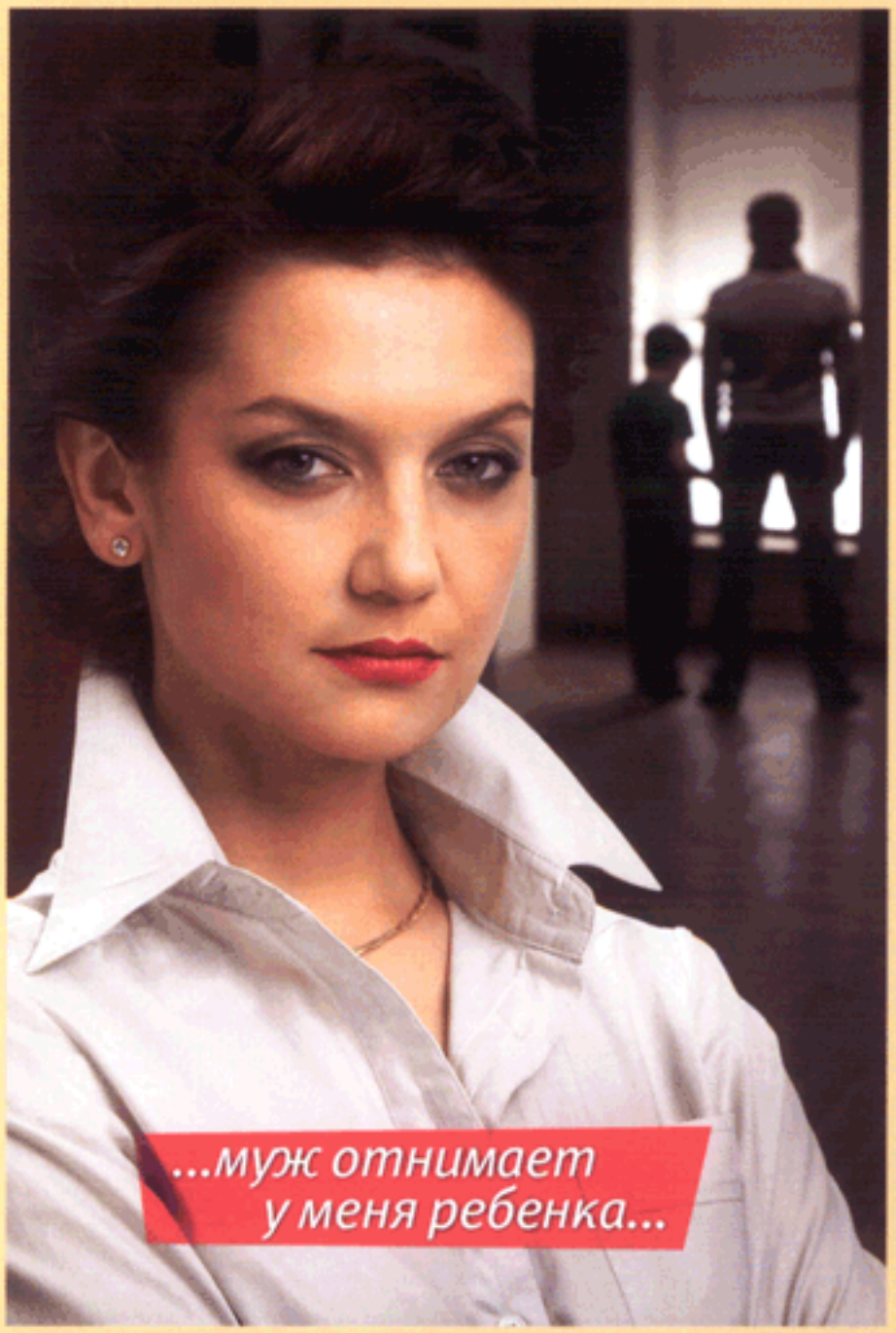
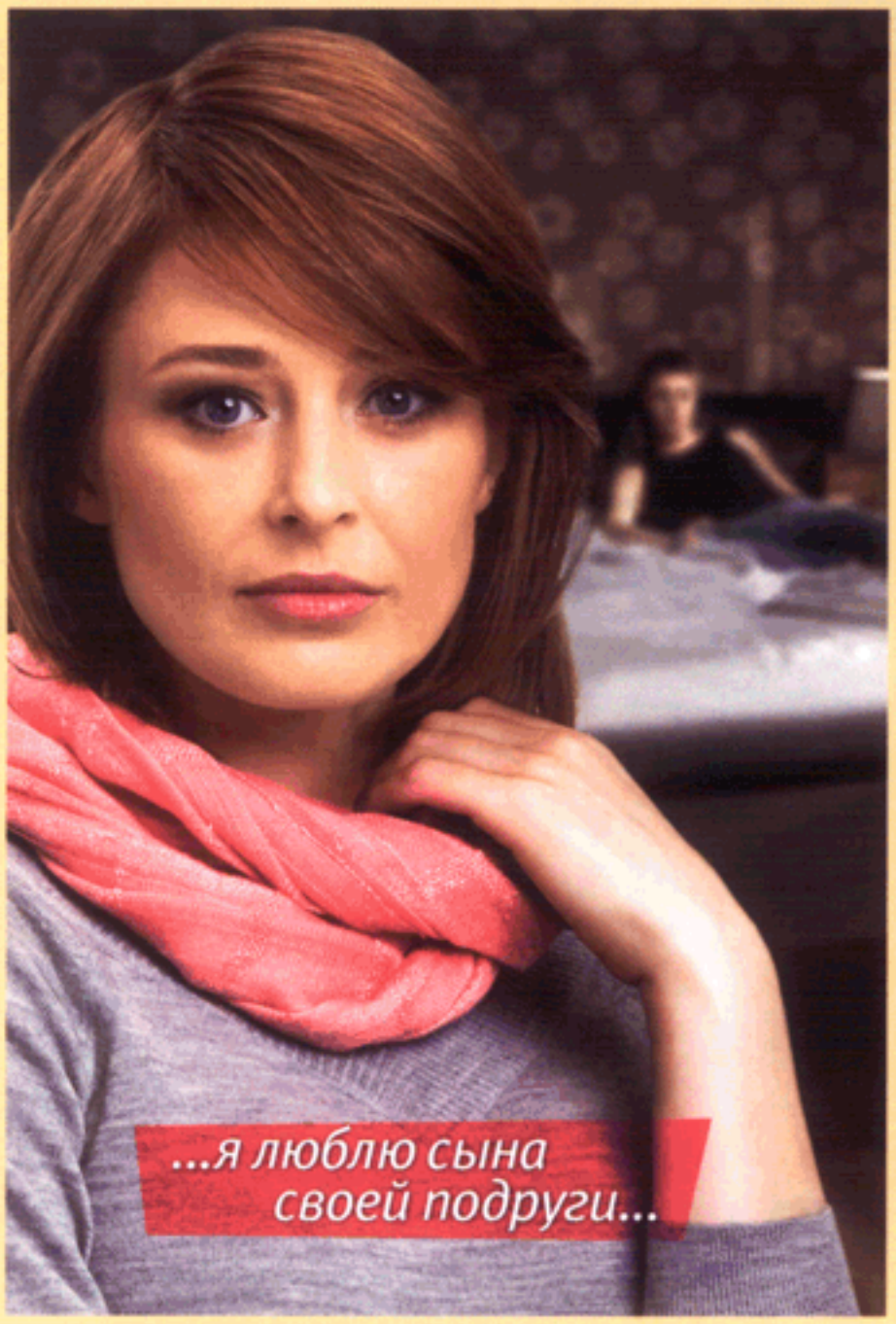
ИСКУССТВО КИНО



2 0 1 0





На правах рекламы. Свидетельство о регистрации СМИ Эл № ФС77-23799 от 20 марта 2006 г.

премьера сериала

Такая обычная ЖИЗНЬ

понедельник-четверг

20:00

телеканал Домашний

Этот номер по преимуществу посвящен 63-му Каннскому кинофестивалю. Он, как всегда, дал не только материал для подробных рецензий рубрики «Репертуар», но и повод для аналитических обобщений: Канн обозначил вектор движения мирового кино, магистральное направление киногода, уловив порой едва наметившиеся тенденции, едва ощутимые перемены, открыл новые имена и темы, эстетические территории.

В «Разборах» мы печатаем статью о фильмах из программы «Двухнедельник режиссеров», а рубрики «Здесь и теперь», «Имена» и «Опыт» знакомят как с молодым триумфатором Канна-2010 тайским режиссером Апхичатпхонгом Вирасетакуном, так и с мэтрами, без которых нельзя себе представить историю самого авторитетного мирового киносмотра, — Жилем Жакобом, Жан-Люком Годаром, Бертраном Тавернье.

Материалы, выходящие за границы каннской проблематики, также поддерживают актуальные поиски в современном или классическом искусстве: такова статья о кинокомиксах, портрет Евгения Червякова, интервью с Йоргеном Летом. В рубрике «Чтение» Василий Сигарев представляет нового для нас автора — писателя Андрея Ильенкова.

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №7/2010

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
Д.ДОНДУРЕЙ — А.ПЛАХОВ — Л.КАРАХАН
Без истерики
Канн-2010

17
ИГОРЬ СУКМАНОВ
Дядюшка Бунми под сенью «пальмовых ветвей»
«Дядюшка Бунми, который помнит свои прошлые жизни», режиссер Апхичатпхонг Вирасетакун

22
АПХИЧАТПХОНГ ВИРАСЕТАКУН:
«Смерть — фаза трансформации»
Беседу ведет Деннис Лим

РЕПЕРТУАР

27
ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ
Проще, чем кровь
«Счастье мое», режиссер Сергей Лозница

33
ОЛЕГ ЗИНЦОВ
Прощальная краса
«Поэзия», режиссер Ли Чхан Дон

36
ИННА КУШНАРЕВА
Сумерки людей
«О людях и богах», режиссер Ксавье Бовуа

41
АНТОН ДОЛИН
Трудности протокола
«Аврора», режиссер Кристи Пую

46
МАРИЯ БЕЙКЕР
Not another film
«Еще один год», режиссер Майк Ли

52
АНТОН ДОЛИН
Бессмысленно & беспощадно
«Беспредел», режиссер Такэси Китано

56
ВИКА СМИРНОВА
Под песком
«Ностальгия по свету», режиссер Патрисио Гусман

59
НИКОЛАЙ ПАЛЬЦЕВ
И корабль плывет
«Фильм социализм», режиссер Жан-Люк Годар

65
АЛЕКСЕЙ МЕДВЕДЕВ
366
«Високосный год», режиссер Майкл Роу

68
КСЕНИЯ РОЖДЕСТВЕНСКАЯ
Балаганчик
«Турне», режиссер Матьё Амальрик

КОММЕНТАРИИ

73 ДЕНИС ДРАГУНСКИЙ
Лето и тишина

77 КСЕНИЯ САК
Как царь породнился с поэтом

ИМЕНА

83 АНДРЕЙ ПЛАХОВ
Незаменимый ЖЖ

86 ЖИЛЬ ЖАКОБ:
«Я могу сравнить себя с сиделкой»

92 ЖАН-ЛЮК ГОДАР:
«У автора нет ничего, кроме обязанностей»
Беседу ведут Серж Кагански и Жан-Марк Лаланн

РАЗБОРЫ

101 ВАДИМ РУТКОВСКИЙ
Естественный отбор
«Двухнедельник режиссеров»-2010

105 ПЕТР БАГРОВ
Режиссер экзистенциального кино
О Евгении Червякове

117 ДМИТРИЙ КОММ
Революция в формате pocket-book

ОПЫТ

129 БЕРТРАН ТАВЕРНЬЕ:
«Съемка фильма — всегда борьба»
Режиссер о работе над картиной «Принцесса де Монпансье»

134 ЙОРГЕН ЛЕТ:
«Я одержим мыслью показать аутентичную любовь»
Беседу ведет Сергей Сычев

MEDIA

139 АННА КАЧКАЕВА
От имени общества
Кто и как контролирует телевидение за рубежом

ЧТЕНИЕ

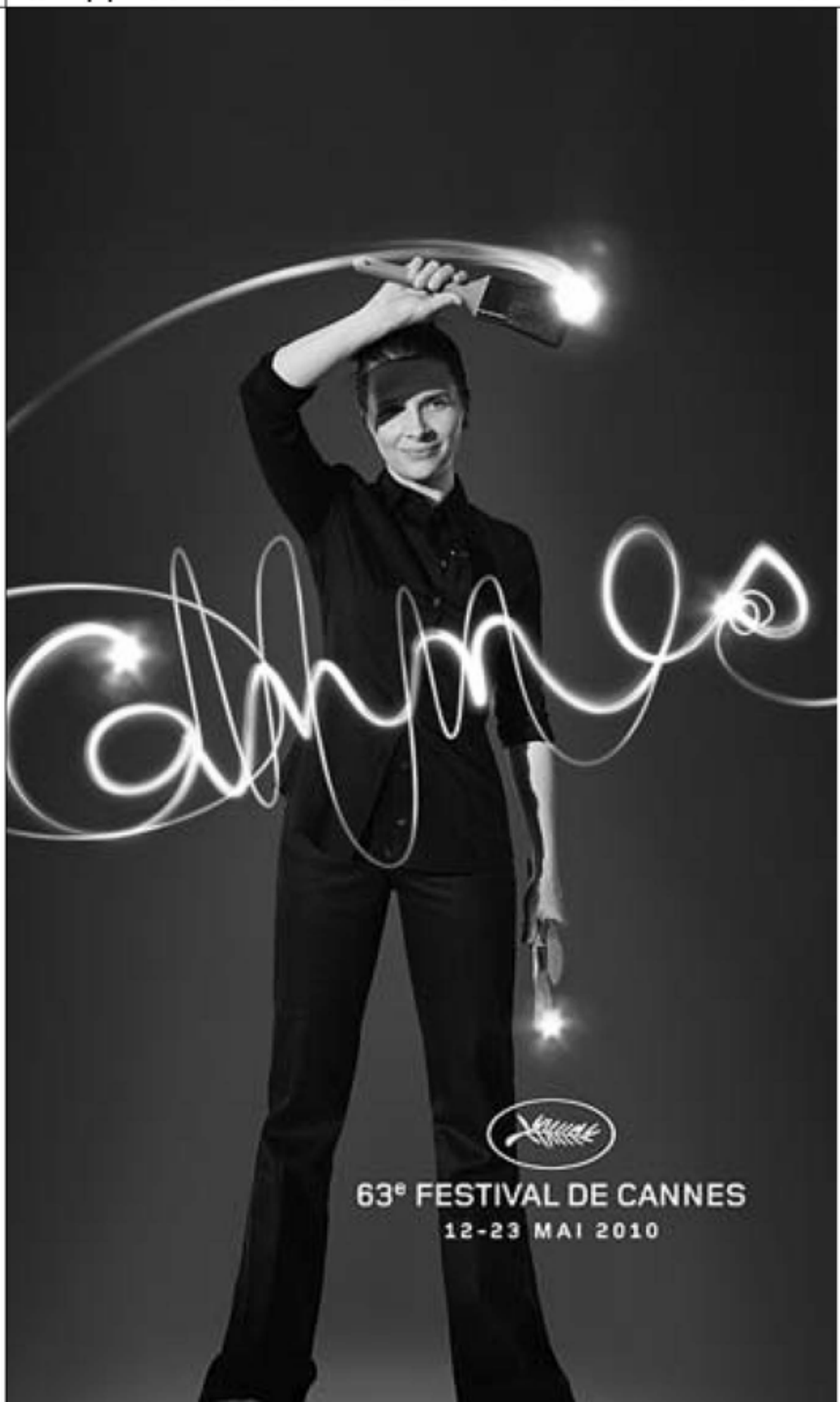
149 ЕЛЕНА ДОЛГОПЯТ
Слово

156 АНДРЕЙ ИЛЬЕНКОВ
Повесть, которая сама себя описывает

SUMMARY

175

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь



Д.ДОНДУРЕЙ — А.ПЛАХОВ — Л.КАРАХАН

Без истерики

КАНН-2010

Даниил Дондурей. Большинство наблюдателей последнего Каннского фестиваля практически договорились, что в этом году он получился неудачным. Программа слабая — может быть, на фоне звезд прошлого года, а может, из-за отсутствия концептуальных манков или хитрых разработок артдиректора господина Тьерри Фремо — не знаю, по какой причине. Какие-то сюрпризы вроде фильма «Дядюшка Бунми, который помнит свои прошлые жизни» Апхичатпхонга Вирасетакуна возникли уже в самом конце, когда оценка события созрела и утвердилась. Согласны ли вы с этим мнением, или оно слишком стереотипное? Я имею в виду и оценку работы отборщиков, и суждения о том, что в самой индустрии чувствуется какое-то отсутствие вдохновляющего драйва?

Андрей Плахов. Отчасти это так: кризис сказывается на киноиндустрии. Крупных имен и фильмов в этом году было действительно меньше, чем в прошлом. Но вообще, чтобы судить о качестве фестиваля, должно пройти некоторое время. Поначалу легко сделать ошибку, и потом, все ведь относительно. Год назад тоже говорили, что фестиваль неудачный. Было очень много ожиданий, поскольку тогда, наоборот, оказались представлены очень крупные имена — просто джентльменский набор. Но когда за именами пошли фильмы, то по большей части они разочаровывали. Если не считать выдающейся «Белой ленты» Михаэля Ханеке и по-своему выдающегося «Антихриста» Ларса фон Триера. В сущности, так всегда и бывает: в памяти остаются один, два, максимум три фильма, остальное уходит. Но тем не менее каннская планка никогда не опускается ниже некоего заданного уровня. И в этом году фестиваль все равно был чем-то существенным поддержан. Мне кажется, он продолжал линию прошлогоднего в том смысле, что и тогда, и сейчас были представлены некие «духовные искания» — такое противное, старомодное словосочетание из советского жаргона. Теперь оно опять актуализировано, причем не у нас. Поиски Бога, можно так сказать, или каких-то других ценностей из разряда духовных, иначе не назовешь. Они заменили социальную проблематику, отодвинули на периферию политическое кино, которое совсем недавно доминировало на том же Каннском фестивале. В этом смысле нынешний Канн оказался вполне «в русле» того, что происходит с кино и с человечеством в последнее время.

Д.Дондурей. У вас не было ощущения не то чтобы провала, но какой-то, может быть, неподвижности участников коллекции этого года? Несостоявшегося взлета?

А.Плахов. Разумеется, были слабые фильмы.

Д.Дондурей. В прошлом году хотя бы была энергетика за счет того, что тот или иной Акелла промахнулся. Имена великие, а у них не получилось. И людям

было интересно свои естественные ожидания проверять реальностью. В этом году было огромное количество режиссеров второго ряда — не будем скрывать, не из первой десятки, поэтому и не было этой энергии разочарования.

А.Плахов. Да, уровень участников был не столь эксклюзивным. Но дело в том, что состав первого ряда постоянно меняется. Сегодня уже понятно, что не могут одни и те же режиссеры из каннской номенклатуры клепать шедевры, они как художники все-таки не вечны, и их потенциал не безграничен. Ханеке — это сравнительно новый для фестивального ареопага режиссер, но и ему тоже уже под семьдесят. Практически все основные игроки каннской сборной, какой она была еще недавно, старообразны, и жить только за счет нее невозможно. Рейтинги итогов нулевых годов, которые были проведены разными экспертными командами незадолго до фестиваля, показали, что на самом деле реальный состав героев нашего кинематографического времени уже совершенно другой. Сейчас среди первых нужно называть именно Апхичатпхонга Вирасетакуна, Цзя Чжанкэ — то есть тех режиссеров, которые и были, собственно, представлены в Канне. Так что это не понижение уровня, а просто некое перемещение по оси времени, смещение оттенков, изменение кадрового состава, так сказать, ротация лидеров.

Д.Дондурей. Пришел отдел кадров нового времени и половину персонала поувольнял.

Лев Карахан. Мне кажется, что неудовлетворенность фестивалем — это классическая каннская тема. И когда приезжаешь не к самому началу — на второй, на третий день, — сразу же встречаешь волну разочарований. Я думаю, это чисто психологическая реакция, совершенно не связанная с качеством фестиваля, а только с желанием приноровиться к его масштабу. Потому что в Канне даже старожил всегда испытывает некий комплекс неполноценности перед всемирной кинематографической лавиной.

Д.Дондурей. В любом случае это кинематографический чемпионат мира.

Л.Карахан. Для того чтобы хоть как-то снять угнетенное состояние, проверить дистанцию — уничижение фестиваля очень неплохое средство. Я думаю, что это своеобразная каннская психопатология, которая относится к традиционным фестивальным курьезам, и не стоит обращать на нее внимание. С другой стороны, конечно же, один фестиваль отличается от другого. Есть год более слабый, есть более сильный — это нормально. Но для меня большого значения этот квалификационный момент — чуть больше хороших фильмов, чуть меньше — особого значения не имеет. Важна общая фестивальная картина, а хорошие фильмы по отдельности можно теперь посмотреть и в нашем прокате. Хотя мне не кажется, что в этом году фестиваль был таким уж второстепенным по именам. Два «пальмоносца» — Майк Ли и Аббас Киростами. Они в любом случае входят в обойму современных классиков.

Д.Дондурей. Они генералы.

Л.Карахан. Безусловно, если не маршалы. Но и генералов было немало — Алехандро Гонсалес Иньярриту, Ли Чхан Дон, Такэси Китано, Михалков... или он все-таки маршал? Мне кажется, что в Канне важнее видеть не звезды на погонах — их всегда, в общем-то, хватает, — а то, что происходит в современном сознании. В этом смысле нынешний фестиваль действительно кардинально отличался от предыдущего. Хотя я согласен с Андреем: в принципе, это вновь разговор о «проклятых вопросах» нашей неблагополучной внутренней жизни. Но в прошлом году доминировали галопирующая депрессия, ощущение абсолютной безысходности, с которыми живет человек, осознающий себя в кромешном внутреннем тупике. Угнетенное душевное состояние и породило на экране непрекращающийся dance macabre, который исполнили — каждый по-своему — и триумфаторы, и отверженные прошлогоднего конкурса.

Д.Дондурей. Ты имеешь в виду Ларса фон Триера?

Л.Карахан. И одиозного Ларса фон Триера с его «Антихристом», и победителя Ханеке с «Белой лентой». При всем несходстве поэтики оба режиссера, в сущности, сказали одно и то же: «Добро пожаловать в ад!» И вот в этом году беско-

Тим Бёртон — председатель жюри

нечный минус вдруг меняется на плюс. Я готов назвать конкретные фильмы. Взять, к примеру, с самого начала лидировавшую в опросах критики, но в итоге ничего не получившую картину Майка Ли «Еще один год». Вроде бы скромная, непритязательная история. А на самом деле происходит глобальный переворот представлений о семье, об отношениях между мужчиной и женщиной. Обычно именно эти отношения провоцируют конфликтность, деструкцию и как следствие одиночество. В «Антихристе» фон Триер со всей своей гениальной безответственностью довел привычный тренд семейного гадюшника до настоящего адского беспредела. А тут Майк Ли буквально ошарашивает публику картинами не идиллической и прекраснодушной, а абсолютно реальной семейной гармонии. Пожилые муж и жена, Том и Мэри, трогательно и преданно любят друг друга. У них обаятельный и заботливый сын. И даже невестка не является традиционной угрозой для этой семьи, а как-то сразу вписывается в нее.

На пресс-конференции после фильма задали хороший вопрос: «Скажите, а что соединяет этих людей, помогает им гармонично сосуществовать?» По-моему, актер Джим Бродбент, играющий Тома, ответил: «Они терпимо относятся друг к другу — к тому, что и у мужа, и у жены есть свои одинокие друзья, которых они привечают в своем доме». Казалось бы, частность, но она как раз и ведет к осознанию главного — той открытости, того желания без экзальтации и показной жертвенности, просто по-человечески понять другого, которые и помогают возвращению в этот мир утраченного нравственного основания. Можно ли вообще это сделать? Майк Ли не питает никаких иллюзий. Речь идет лишь о том, что есть соломинка, за которую можно ухватиться. Нечто вроде спасительной соломинки пытается обнаружить в фильме «Копия верна» и другой живой классик — Аббас Киаростами. Ведь главное, чего хочет героиня Жюльетт Бинош, — просто положить голову на плечо своего спутника вопреки всем постмодернистским фикциям и интеллектуальным заморочкам, в которых тонут главные герои. По-моему, чрезвычайно знаменательно для новых мировоззренческих постижений то, что премия за лучшую женскую роль досталась в этом году именно Жюльетт Бинош, реабилитирующей женщину как жизнетворное начало, — после прошлогодней победы Шарлотты Генсбур, самоотверженно изображавшей у фон Триера женщину-антихриста.

Д.Дондурей. Андрей, а вот вы увидели какой-то концептуальный замысел от господина Тьерри Фремо? Или у него куча мала: и Михалков, и Лозница, и Киа-

ростами, и чего-кого только нет. Он собирает национальных лидеров или воплощает некий концептуальный замысел?

А.Плахов. Думаю, он с большим или меньшим успехом решает сразу несколько задач, у него нет четкого приоритета, какой был у Жиля Жакоба, всегда искавшего выразителей духа и стиля времени. Отсюда издержки этого отбора. Я понимаю и все равно удивляюсь, как некоторые фильмы могли появиться на таком фестивале, как Каннский. «Честная игра» Дуга Лимана, «Наша жизнь» Даниэле Лукетти совершенно посредственные, на мой взгляд, работы. Одна из

«Честная игра», режиссер Дуг Лиман

задач Фремо — достойно представить французское кино. Оно должно быть на Каннском фестивале, причем это совершенно отдельный сюжет, которым отборщики занимаются круглый год, ломая себе голову, как бы никого не забыть и не обидеть. И что получилось? В этом году французов представлял, в частности, фильм «Вне закона» Рашида Бушареба об истории алжирского национально-освободительного движения. Против него выступило французское Министерство обороны, ветераны алжирской войны, в Канне были протестные демонстрации — целая политическая кампания. Но этим скандалом все и ограничилось. По сути, речь шла не о запрете, не о цензуре, а только о том, что фильм выражает не «французскую правду», а точку зрения алжирцев, и потому не должен финансироваться Францией и представлять ее на фестивале. Пошумели — и успокоились. В художественном смысле картина не стала событием, не получила призов, и внимание было переключено на другие французские фильмы, как будто бы более камерные, как, скажем, «Турне» Матьё Амальрика. И опять возникают вопросы. Я не поклонник этого фильма, но понимаю, почему он попал в конкурс и даже получил приз за режиссуру, хотя, мне кажется, это перебор. Произошло это потому, что Амальрик работает в облегченной современной манере, не грузит зрителя сложной умственной работой — между тем речь в фильме тоже идет о гармонизации человеческой жизни, такой раздрызганной и лишенной скрепов в современном мозаичном обществе. А получившая Гран-при картина «О людях и богах» Ксавье Бовуа — это уже более серьезная заявка на некоторое рассуждение о современном состоянии человечества, куда и за счет чего оно движется. На документальной фабуле выстроена своего рода парабола, или метафора, отношений человека с высшими силами, с природой, с религией. В данном случае очень важно, что есть некий шанс мирного сосуществования христианства и ислама — тема чрезвычайно болезненная. Сам духовный подвиг монахов говорит о том, что это возможно.

Точно так же в корейском фильме «Поэзия» Ли Чхан Дона героиня находит выход из абсолютно, казалось бы, безвыходной ситуации. Все делает правиль-

но: находит способ, как наказать своего непутевого внука-преступника, обеспечить будущее матери погибшей девушки и как правильно свести свои счеты с жизнью. Потому что она, эта жизнь, из-за болезни Альцгеймера теряет для героини всякий смысл — это с одной стороны, с другой — невозможно жить в мире, из которого ушли сострадание, совесть и поэзия. И то, что героиня пишет стихотворение в конце, — тоже духовный подвиг, который она совершает, чтобы тем самым что-то сказать человечеству. Благодаря таким героям и их поступкам мы действительно прозреваем свет в конце тоннеля, видим выход из, казалось бы,

«Копия верна», режиссер Аббас Киаростами

безысходной ситуации, предъявленной прошлогодним Каннским фестивалем. По-моему, это связано еще и с тем, что если в прошлом году главный сюжет был замкнут на христианской культуре, и «Антихрист», и «Белая лента» каждый на своем языке говорили о кризисе христианской цивилизации, то в нынешней программе мы видим, что возникают некие другие пути. В фильме «О людях и богах» жители исламской деревни показаны достойными и способными к духовной жизни, а вовсе не какими-то дикарями. В «Поэзии», хотя там религия прямой роли не играет, тем не менее присутствует мистическое «тайное сияние». И, наконец, фильм Вирасетакуна «Дядюшка Бунми, который помнит свои прошлые жизни» выводит нас к буддистской культуре и разного рода рефлексиям на эту тему.

Характерно, что большинство каннских фильмов говорит о старости и смерти: их герои либо старики, либо приближаются к этому возрасту, либо, как герой фильма Biutiful («Прикрасно») Алехандро Гонсалеса Иньярриту, больны и находятся на грани смерти. Но почему-то это не выглядит так пессимистично, как в прошлом году. Фильм Вирасетакуна, получивший главную награду, уже в названии утверждает, что жизнь не одна. Что существуют прошлые жизни, а следовательно, и будущие.

Д.Дондурей. Если говорить о предпредыдущих каннских чемпионах — о фильме «Класс», о «румынской волне», — тут была значимая декларация того, что пришли новые имена, жанры, новое мышление, новая эстетика, в частности документализм. Новое отношение к отбору, наконец. «Кинотавр», например, показал, что можно не идти к народным артистам СССР, да и отборщики других фестивалей следят за теми, кто снимает свой второй фильм, за дебютантами, за авторами короткого метра. Ищут среди молодых, даже самодеятельностью интересуются. По отношению к Канну — нет ли уже усталости от поиска новых имен? Не преодолена ли у творцов фестиваля иллюзия, что молодежь придет, все правильно снимет, объяснит...

Л.Карахан. Я думаю, что в Канне и не было никогда особых иллюзий. В начале своей каннской карьеры Тьерри Фремо, конечно, потешился установками

на оживление конкурса, но ведь и самые его отважные эксперименты всегда уравновешивались благодаря общему разнообразному, в том числе и по возрасту авторов, программному контексту. А у нас всегда крайности. То зажимали молодежь, которая покушалась на революционные ценности, то, оказавшись теперь в идеологическом вакууме, отчаянно уповаем на молодежь. Все ведь погрязло в рецидивах и ретроспективах. А перспективы у нас исключительно в прошлом.
Д.Дондурей. Вероятно, молодые фактом позднего рождения наделены способностью понимать, что сегодня происходит.

«Прикрасно», режиссер Алехандро Гонсалес Иньярриту

Л.Карахан. Сегодня наш рулевой — двадцати с чем-то летняя Валерия Гай Германика. Она — прекрасный художник, спору нет, действительно молодой талант. Так скажи нам, Германика, дай наконец то, что мы никак не можем найти... Это истовое обращение к молодежи мне кажется прежде всего симптомом внутренней беспомощности старшего поколения. Каннский фестиваль, который отражает текущее развитие западного сознания, тоже, как мы уже отметили, особенно в последние годы, весьма озабочен поисками духовных ценностей. Но в Канне нет нашего исступления. Они тоже ищут, но без истерики. Это не означает, что Запад, который не прошел, как Россия в XX веке, через — минимум — два глобальных крушения веры, так уж благополучен. Вот Андрей вспоминал депрессивный прошлогодний конкурс и, по-моему, абсолютно справедливо связал эту депрессию с переживанием кризиса христианской цивилизации. В этом году очень сильный фильм Ксавье Бовуа «О людях и богах», ставший одним из лидеров фестиваля и получивший Гран-при, вроде бы свидетельствует о быстром преодолении кризиса. Прямо-таки «запрос-ответ» в режиме online. Монахи-бенедиктинцы, живущие в монастыре на территории Алжира и прочно связанные дружескими узами с мусульманским населением, принимают трудное решение остаться в монастыре, несмотря на угрозу вторжения мусульманских экстремистов. В фильме однозначно сказано, что мужество и силы, вплоть до готовности принять в финале мученическую смерть, придает монахам их неколебимая христианская вера. Основанный на реальных событиях, этот сюжет даже можно назвать житийным. Есть только одно «но». Христианская вера и жертвенность монахов интерпретированы в этом замечательном фильме прежде всего как средство разрешения социально-исторических противоречий, как достойный ответ на вызовы не столько скудеющей внутренней жизни, сколько на неустройство жизни внешней — с ее взрывоопасным отчуждением различных ментальностей и цивилизаций в рамках цивилизации глобальной. По-моему, очень символично, что в тот момент, когда монахи переживают наивысший духовный катарсис, они

слушают музыку — и это не что иное, как «Лебединое озеро» Чайковского, которое, особенно для русского уха, является воплощением отнюдь не духовного, а именно светского начала.

Д.Дондурей. Достаточно вспомнить гэкачепистов в августе 1991 года...

Л.Карахан. Заметьте, что фильм Бовуа и не был воспринят как некое духовное откровение. С помощью традиционно утешительного Гран-при ему, скорее, воздали должное. А своей высшей наградой «Золотой пальмой» нынешний фестиваль присягнул вовсе не ему, а картине тайского режиссера Апхичатпхонга

«Наша жизнь», режиссер Даниэле Лукетти

Вирасетакуна (или, как он разрешает называть себя для простоты — Джо) «Дядюшка Бунми, который помнит свои прошлые жизни». Этот фильм, безусловно, освежает экзотическими ароматами современный киноландшафт. Но по сути это ведь просто ловко составленный выпускником чикагского университета причудливый коктейль из метампсихоза и реинкарнаций — диковинных ингредиентов далекой родины автора. Для меня успех всех этих полуодушевленных рыб, проникающих в женское лоно, и нарочито примитивных лесных духов с горящими красными глазками — не что иное, как посткризисное (если иметь в виду прошлогодний фестиваль) «паломничество в страну Востока». Как и множество прежних подобных паломничеств, оно призвано умерить духовное зияние не с помощью какой-то глубокой религиозной обращенности, но с помощью мировоззренческого туризма, которому Восток, сохраняя в неприкосновенности свои истинные духовные тайны, всегда готов соответствовать на уровне очень искусно сделанных безделушек и суррогатов.

Режиссер «Дядюшки Бунми...» и не пытается выдать себя за нового восточного гуру. Он ни на чем не настаивает. «Мне не нравится определять месседж моих картин», — говорит он в интервью. В «Дядюшке Бунми...» он был, скорее, увлечен стилизацией: «Мой фильм — это дань старому тайскому кино». Но у духовного голода свои законы, и по-своему трогательный, наивный фильм становится чуть ли не учебником жизни. Я даже случайно слышал, как один из уважаемых членов жюри, объясняя свои восторги по поводу «Дядюшки Бунми...», говорил о том, что теперь совсем по-другому будет относиться к своей собаке, которая всегда удивляла его желанием помыться в душе. У меня такое ощущение, что мировой артхаус, прославленный обращенностью к проблемам внутренней жизни человека, начинает впадать в детство вслед за массовым кино со всеми его «Шреками» и «Пиратами», которые взахлеб смотрят взрослые даже на ночных сеансах.

Д.Дондурей. Когда ты говоришь о стилизации, то в этом понятии скрывается заведомо уничижительный смысл. Это слово определяет нечто неглубокое,

ненастоящее, неискреннее. Но огромное количество людей на фоне всей каннской программы восприняли тайскую картину как откровение, приводящее или подводящее к новым смыслам, горизонтам. Не как обманку, а как искренний призыв к размышлениям, к поиску новых духовных пространств. У критиков не было ощущения, что Вирасетакун обманщик. А исходя из того, что ты говоришь, получается, что он этакий фокусник.

Л.Карахан. Не буду оправдываться — я действительно так считаю. Что же касается стилизации, то, как писал Тынянов, она «близка пародии... и та, и другая живут двойною жизнью: за планом произведения стоит другой план, стилизуемый или пародируемый». Но есть высокая вторичность стилизации, которую Тынянов усматривал в произведениях Достоевского, сопоставляя их с поэтикой Гоголя. Что же касается стилизации старых тайских фильмов в картине «Дядюшка Бунми...», то это, по-моему, совсем другая история.

Повторяю, лично к Вирасетакуну у меня нет никаких претензий. Он сделал то, что хотел, и вполне успешно. Дело вообще не в нем, а в принципе: копия уравнивается с оригиналом, занимает его место. Об этом — в фильме Киаростами, который, как может, пытается этому уравниванию противостоять, хотя, конечно же, понимает, что мир уже давно и прочно утвердил именно копию на месте оригинала.

Д.Дондурей. Особенно современную копию.

Л.Карахан. Теперь твой второй вопрос: о людях, которые восприняли «Дядюшку Бунми...» как картину, «открывающую горизонт», «приводящую», «подводящую» и т.п. Я с уважением отношусь ко всякому желанию что-то понять, открыть внутри себя, но при всем уважении к чужому мнению и священным принципам плюрализма должно же все-таки иногда говорить о том, что король голый, а тень заняла не свое место?

Вот, к примеру, Дэвид Зивекинг прекрасно с такой задачей справляется. В одной из программ Московского фестиваля я посмотрел его документальный фильм «Дэвид хочет летать» — о Махараши Йоги. Популярно и очень остроумно режиссер рассказывает о том, как беглый буддистский монах, алчный и сластолюбивый, под вывеской «трансцендентальной медитации» сотворил огромную духовно-финансовую империю, в которую когда-то занесло «Битлз», а теперь вот и Дэвида Линча.

Д.Дондурей. Я пытался оценочный компонент вытащить из твоих определений: ты «за» или «против»? Когда говоришь: «обманка», «стилизация»...

Л.Карахан. Я, безусловно, против того, чтобы людей морочили, и сожалею, когда люди сами обманываться рады, превращая рыночных йогов во властителей дум. А йоги — что? Они не виноваты. Они работают.

Д.Дондурей. Мы сейчас являемся свидетелями невероятного разведения кинематографа на кино как «фокус», как аттракцион (во всех его видах, смыслах, подходах — тут не только 3D, но гигантское понижение интеллектуализма) и на своего рода гетто кино авторского (меньше аудитории, более сложный язык, требование специальной подготовленности). Почему большие фестивали ничего не берут из направления 3D? Документальное кино брали в конкурс, анимацию, «социалку» от Мура, чего только не брали...

И вдруг — огромное направление, которое сейчас занимает три четверти всей индустрии, первые места в рейтингах во всем мире, а они на это не обращают внимания... Не кажется ли вам, что Канн как будто защищает какие-то бастионы авторского кинематографа, на что-то закрывает глаза, делает вид, что фестивалю наплевать на коммерческое кино? Чем вы это объясняете: это его миссия такая — защищать высоколобых, «сложнокультурных» — или это его ошибка? Кроме того, идет гигантская по последствиям цифровая революция: будут стираться грани между профессией и дилетантством, типы контента, жанры, способ доставки из компьютера — все поменяется, а Канн сидит, как будто бы сейчас 1999 год. Нет у вас ощущения, что это осознанный концепт? Что они что-то важное таким образом защищают?

А.Плахов. Все фестивали — своего рода цитадели авторского кино. Хотя Венеция более открыта новациям такого рода, более мобильна.
Д.Дондурей. Чувствительна — вот верное слово.
А.Плахов. Что касается Канна, то ему, безусловно, присущ некоторый благородный консерватизм. Что не так уж плохо. Потому что это действительно некая олимпийская высота, которая держит критерии и позволяет, как монахам из фильма «О людях и богах», условно говоря, защищать от варваров бастионы кинематографической цивилизации. Только, разумеется, нельзя в этом доходить до абсурда. Скажем, в прошлом году победил фильм Ханеке. «Белая лента» — это выдающееся произведение, но мы видим, что даже некоторые критики, наши коллеги, пожимают плечами, говорят: скука, смотреть невыносимо.
Д.Дондурей. Потому что они из другой кинореальности смотрят.
А.Плахов. Как написано в романе Михаила Идова «Кофемолка», человечество осталось в пятом классе. Инфантильное сознание поглотило массовую культуру и уже проникает в элитарную. Даже на Каннском фестивале — я согласен с тем, что сказал Лев, это интересная мысль. Я помню, что еще Жиль Жакоб в свое время говорил — по-моему, речь шла о фильме Абеля Феррары «Опасные игры» с Мадонной, — что он хочет внедрить в программу Каннского фестиваля «авторское коммерческое кино»: он выражал это именно такой парадоксальной формулой. Старик Жакоб был прав: именно по этой формуле сняты последние завоевавшие мир ленты братьев Коэн, открытых и запущенных на большую орбиту именно в Канне в начале 90-х годов.

Коммерческое кино тоже может быть авторским — и это доказано Каннским фестивалем, а потом подтверждено развитием мирового кинопроцесса в 80-е, 90-е и уже в нулевые годы. Ну, скажем, Тим Бёртон. Это же действительно смесь: очень массовое и жанровое зрелище, кино для миллионов, а с другой стороны — рукоделие. И как раз это сочетание очень интересно. Бёртон возглавлял жюри Каннского фестиваля и вынес вердикт, по которому — не случайно — режиссером номер один признан Вирасетакун. Пример того, как утонченное, элитарное, авторское кино использует форму народного примитива, эксплуатирует пласты традиций, мифов и ритуалов. Мы не очень хорошо знаем дальневосточный фольклор, в том числе кинематографический, и только догадываемся о том, что, собственно, Вирасетакун имел в виду, вводя в структуру фильма сказочную историю принцессы, совокупляющейся с рыбой, или монаха, который в финале раздваивается. Нужно быть осторожным в суждениях о далекой от нас культуре. Я тоже не думаю, что это режиссер уж такого крупного масштаба, как те, кого мы называли выше, но все-таки в нем есть большая оригинальность, артистизм, и, наверное, его фильм лег на почву европейского пессимизма и рефлексий как приятный эстетический контраст. И это нельзя было не оценить. Может быть, его кино не так глубокомысленно и больше похоже на шутку, но, с другой стороны, это тоже очень нужно, чтобы иногда людям давали возможность расслабляться и дышать, получать удовольствие, даже развлекаться, не опускаясь на вульгарный уровень. Невозможно постоянно жить в душной атмосфере депрессии и страданий. Оказывается, есть какой-то выход — может быть, даже иллюзорный. И все равно для меня самым глубоким фильмом фестиваля, фильмом-лидером остается «Поэзия»: здесь уж точно с нами не играют, здесь все всерьез — и в то же время легко, без натуги. Он для меня был лидером Канна.
Д.Дондурей. Даже не Майк Ли?
А.Плахов. Ну и Майк Ли — со стороны Европы.
Л.Карахан. А мне кажется, что оба этих фильма как раз по одну сторону или, точнее, *в одну сторону* — туда, где, может быть, и нет еще веры и внутренней гармонии, но есть то, что, как у Майка Ли, этой гармонии этически предшествует — человеческое *до-верие*. Или как у главной героини Ли Чхан Дона: жизнь — *пред-верие*. Внутренний потенциал этой героини столь значителен, что не подвластен даже трагическим императивам повседневной жизни. Скорее, императивы — история с изнасилованием, которое совершил внук героини, — уси-

ливают в ней именно внутреннее движение, желание найти свою духовную стезю. Важно, что поиск приводит героиню «Поэзии», как и героиню предыдущего фильма режиссера «Тайное сияние», в церковь. Но у Ли Чхан Дона это лишь промежуточный момент поиска. Режиссер явно испытывает осторожность по отношению к церковному верованию и всегда ищет альтернативные возможности, для того чтобы урезонить внутреннее существование своих героев.

Д.Дондурей. Он перебирает варианты возможного выхода из внутреннего тупика.

«Вне закона», режиссер Рашид Бушареб

Л.Карахан. Метафорой внутреннего объема у Ли Чхан Дона как раз и становится поэзия.

А.Плахов. Еще по поводу контрастов массового и авторского кино на Каннском фестивале. Если в прошлом году он показал, что существует некое гетто, потому что все фильмы были очень экстремальные, очень депрессивные и в этом смысле антизрительские, то в этом году все как раз наоборот. Произошло некое облегчение сюжетики, перегруженных структур авторского кино, ослабление напряжения, которое становилось почти невыносимым, скажем, у фон Триера. Без истерики — так оно и есть. Мне показалось, что какой-то путь возникает между этими расходящимися полюсами, они немного сближаются. А например, картина «Турне» — так это вообще уже непонятно что. То ли модифицированное авторское кино, то ли вообще развлекательное зрелище про стриптиз.

Д.Дондурей. Мы не можем обойти ситуацию, которая была особенно интересной для нас, российских критиков. Два фильма русских режиссеров одновременно оказались в конкурсе — именно в конкурсе, а не в «Особом взгляде» и тем более не в других программах. Два таких разных — мировоззренчески, технологически, финансово, политически. Ну просто нет критерия, по которому бы одна картина не отличалась от другой. Что, на ваш взгляд, преследовали отборщики, ставя их в конкурс, и, с другой стороны, что показало соприсутствие фильмов Лозницы и Михалкова в программе этого года?

А.Плахов. Оно проявило широкий диапазон нашего кинематографа, потому что это действительно два полюса, две крайности. Один фильм невероятно высокобюджетный, опирающийся на мифологию державности, воцерковленности, семейного провиденциализма в михалковском варианте. Примешивалась и мифология, сопровождающая саму личность Михалкова, его общественный имидж; это тоже, как вы знаете, наложило отпечаток на восприятие фильма. О его авторе мы знали слишком много. А Сергей Лозница, наоборот, появился как бы ниоткуда, материализовался из черной дыры постсоветского пространства: хотя он и известный режиссер документального кино, но

здесь, в игровом кино, на каннском подиуме его совершенно никто не ждал. Он возник вообще не из России, как-то сбоку, украинско-немецко-голландская копродукция. Неожиданно ворвался в конкурс, как незваный гость.

Д.Дондурей. Тот, который «хуже татарина».

А.Плахов. Татарин и есть — в переносном смысле, посланник «татарской пустыни». При том, что его даже Венеция приглашала, и тогда Канн подсуетился — и сразу в конкурс. Кстати, это не часто бывает.

Д.Дондурей. Интерес понятный — фильм суперрадикальный.

«Если бы я знал», режиссер Цзя Чжанкэ

А.Плахов. Когда Каннский фестиваль берет совершенно нового режиссера, по крайней мере, по параметрам главного фестиваля мира, берет человека другого поколения, к тому же с не очень модной территории — это редчайший случай. И, как я сейчас понимаю, у него даже были шансы получить какой-то приз. Картина оказалась вполне конкурентоспособной.

Конечно, «Счастье мое» — экстремальный фильм, кино не для всех — он не может всем нравиться. Спорный, скажем так. Я прекрасно понимаю людей, которые его не принимают по каким-то своим причинам, но смешно, когда на картину вешают ярлык непрофессионализма: тут впору обернуть этот упрек по адресу самих обвинителей. Еще смешнее и глупее, когда говорят, что это плохой фильм, потому что автор не любит людей, родину и тому подобное. Людей не надо любить: любите свою семью, друзей, не знаю, еще кого-то, но не мучайте своей любовью человечество в целом. Не нужно пользоваться демагогией в разговорах об искусстве, особенно если претендуешь считаться профессионалом. «Счастье мое» может нравиться или не нравиться, но оно показывает художественный потенциал «этой территории».

Д.Дондурей. То есть каннские отборщики это сделали специально: свели Михалкова и Лозницу?

А.Плахов. Я не знаю, специально или нет, но в любом случае чувствую, что здесь все работает: в фильме Лозницы румынский актер, румынский оператор, режиссер родился в Белоруссии, снимал на Украине, но имеется в виду, ясное дело, Россия. Но не только, а нечто большее, так называемое постсоветское пространство. В каком-то смысле про́клятое. Но, безусловно, потенциально художественно богатое. Контраст двух русскоязычных фильмов, представленных в Канне, показывает: поколению режиссеров, к которому принадлежит Михалков — за редким исключением, — уже нечего сказать. Они будут, разумеется, работать, продолжать существовать в кинопроцессе, но они уже не определяют состояние этой кинематографической территории. Его определяет какое-то новое поколение, даже не обязательно поколение, но но-

вые люди, новые имена, новые мозги, новое сознание. Здесь что-то ощутимо меняется.

Д.Дондурей. Принцип был: смотрите, кто ушел?

А.Плахов. Ну да.

Л.Карахан. Две русские картины в конкурсе — это не частый случай в каннской программе.

А.Плахов. Последний раз, извини, были Михалков с Кончаловским. В 1994-м.

Л.Карахан. В этом году русский дуплет, по-моему, не говорил о каких-то особых ожиданиях. Скорее, наоборот. Не знаю, достоверна ли эта информация, но по слухам Тьерри Фремо сказал в частной беседе, что Россия сейчас его вообще мало интересует, поскольку на этой территории ничего нового не происходит и откровения из России ждать не стоит. Вне зависимости от того, какими правдами-неправдами попали в конкурс сразу два наших фильма, объективно, в паре, они проиллюстрировали именно «тезис Фремо». При всех различиях ортодокса Михалкова и нигилиста Лозницы. Оба они представили «территорию», по которой гуляют бесконечная внутренняя вражда и гражданское несогласие. Никакого тебе традиционного русского душевного тепла — одна гибельная черная дыра. Есть от чего впасть в истерику. Тем более что русская кинодиаспора в Канне подтвердила междоусобный характер нашего сегодняшнего существования: «михалковцы» были за Михалкова и против Лозницы, «антимихалковцы» — наоборот. Кстати, ни одного «чужого среди своих» ни в одном из враждующих лагерей я не встретил. Такая вот партийная дисциплина.

Когда-то в советские времена в «Проверке на дорогах» у опального «очернителя» Алексея Германа русские партизаны пощадили баржу с русскими пленными и не взорвали мост, по которому шел немецкий эшелон. У Михалкова русские саперы пусть даже и по случайности, но взрывают мост с русскими беженцами. А сцена с кремлевскими курсантами? Одна из наиболее удачных в фильме, она демонстрирует враждебность между курсантами и штрафбатом куда реалистичнее, чем их последующее боевое братство. Я уже не говорю о всех подставах с Надеждой Михалковой, которую если кто из своих обидит, и дня не проживет. Или на мине подорвется, как проплывший мимо утопающей Нади катер с партархивом, или сгорит в адском огне, как целая деревня, ни один из жителей которой не открыл девушке дверь в трудную минуту.

Разве не то же самое происходит в аналогичных военных ретросценах и у Лозницы? Партизаны, не раздумывая, убивают деревенского учителя и оставляют его малолетнего сына беспризорным сиротой. Или другой вариант: один русский офицер убивает другого русского офицера за то, что тот конфисковал у него трофейные немецкие шмотки.

Два таких фильма — это уже тенденция, которая, собственно, и доказывает правомерность западного отстранения от проклятого пространства, на котором свои со своими разобраться не могут. Какие уж тут «духовные искания».

Д.Дондурей. Можно сказать, что у них там — у русских — «не наши проблемы»?

Л.Карахан. Не наши, не европейские. По крайней мере, ответы на вопросы внутренней жизни Запад в России уже не ищет.

А.Плахов. Я не совсем с этим согласен. Понимаю, Лев, твою точку зрения, но мне кажется, что сильная художественная личность еще появится и смешает все карты. Тот же Лозница на самом деле открывает какой-то путь. Просто он появится, как всегда, неожиданно. Так появился Андрей Звягинцев семь лет назад — человек ниоткуда. Сейчас он один — единственный из России! — входит в рейтинг ста новых режиссеров, составленный фестивальными кураторами.

Короче говоря, все ждали кого-то из обоймы новых режиссеров российской «новой волны» — Алексея Попогребского, к примеру. А появился человек со стороны. Собственно, так и бывает чаще всего: найдешь там, где не ищешь. Но все равно то, что возникло, — это очень существенно, и мне кажется, что наша территория для мира не закрыта.

ИГОРЬ СУКМАНОВ

Дядюшка Бунми под сенью «пальмовых ветвей»

«Дядюшка Бунми, который помнит свои прошлые жизни», режиссер Апхичатпхонг Вирасетакун

Анонсируя 63-й Каннский кинофестиваль, Тьерри Фремо предлагал провести его под знаком «веселья, волшебства и игры воображения». Кто бы мог подумать, что это путешествие окажется таким волнующим.

По правде говоря, все двенадцать дней фестиваля привкус разочарования и легкого уныния становился все более ощутимым. Тревожный сигнал прозвучал еще за две недели до открытия каннского смотра — в день объявления конкурсной программы. Перечень режиссерских имен, допущенных в конкурс, не распалял воображение. Выстраивалась типичная каннская обойма претендентов: знакомые «лауреат лауреатычи», любимчики отборщиков, персоны, чье творчество уже разложено по полочкам, классифицировано, унифицировано, разжевано.

Так оно и случилось. Политкорректное кино правило бал, мастодонты режиссуры шли по стопам собственных побед. Ровно, чинно, благородно, предсказуемо, скучно. Впрочем, не этого ли добивалось критическое большинство, главенствующий электорат каннской кинопрессы?! Из года в год ведущие журналисты мира, формирующие общественное мнение, демонстрируют свой удручающий консерватизм в вопросах актуального кино. До сих пор памятен каннский конфуз 99-го года, когда триумф неприметной «Розетты» братьев Дарденн поверг критиков в замешательство. Тогда журналисты по-

---

«Дядюшка Бунми, который помнит свои прошлые жизни». (Lung Boonmee raluek chat). Автор сценария, режиссер Апхичатпхонг Вирасетакун. Операторы Сайомбу Мукдипром, Юконторн Мингмонгкон, Чарин Пхенгпханич. Художник Акекарат Хомлаор. В ролях: Танапхат Саисаймар, Дженджира Пхонгпхас, Сакда Каэвбуади. Illuminations Films, Kick the Machine Films, Anna Sanders Films, The Match Factory, Geissendoerfer Film und Fernsehproduktion, Eddi Saeta S.A. Таиланд — Великобритания — Франция — Германия — Испания — Нидерланды. 2010.

спешили списать радикальность решения на творческую зависть председателя жюри Дэвида Кроненберга, который якобы таким коварным способом свел счеты со своими творческими оппонентами. Однако повторная победа бельгийцев в Канне спустя шесть лет вызывала у того же сообщества уже восторженную реакцию.

Это вовсе не означает, что пресса извлекла уроки и стала более чуткой к кинематографическим новациям. На деле все по-прежнему. В своем неприятии другой эстетики, другого языка, другого ви́дения и морали пресса не-

«Дядюшка Бунми, который помнит свои прошлые жизни»

преклонна. В коллективном подсознании худшим фестивалем последнего десятилетия значится форум 2003 года, когда модный фонтриеровский «Догвиль» проиграл бескомпромиссному вансентовскому «Слону». И это, мягко говоря, удивляет, если учесть, что тот год в Канне объединил новизну и радикализм «Коричневого кролика» Винсента Галло, «Пурпурной бабочки» Лоу Е, «Уходи и приходи» Жуана Сезара Монтейру, «Отца и сына» Александра Сокурова, «Тересия» Бертрана Бонелло.

Авторы, возглавившие списки «лучших режиссеров десятилетия», — Лукресия Мартель, Педро Кошта, Карлос Рейгадас, Брийанте Мендоса, судя по каннским рейтингам, также довольствуются положением двоечников-маргиналов. А недовольный гул и массовый исход из зала на показах их эпатажных работ всякий раз бросает тень на работу каннских отборщиков, осмелившихся включить в престижную программу «кого ни попадя».

Апофеозом критического недомыслия остаются в истории «провальные» каннские премьеры «трудных» авторов — «Приключение» Антониони, «Под солнцем сатаны» Мориса Пиала, «Хрусталев, машину!» Алексея Германа, «Антихрист» Ларса фон Триера, «Демон-любовник» Оливье Ассаяса.

Конечно, бремя ответственности, возложенное на первого зрителя, слишком велико. Это миссия быть оценщиком произведения, которого еще никто не видел. Здесь профессиональный киночитатель оказывается лицом к лицу с объектом искусства, которое таит в себе подвох, сбивает с ожидаемой тональности. В помощь ему только собственная прозорливость, чуткость взгляда и глубина восприятия. Обращение к предшествующему опыту и знанию не всегда плодотворно, а, как в случае с «Антихристом», просто губительно.

Нервическую реакцию, агрессию провоцирует, как правило, то произведение, которое озадачивает, не играет в поддавки и не апеллирует к готовым

рациональным схемам. Человек, мыслящий шаблонно, становится первой жертвой подобной провокации. Ему проще смириться с авторским самоповтором, чем принять оригинальную концепцию, выходящую за рамки его разумения.

Немудрено, что явное недовольство перед неизведанным превратило каннский истеблишмент в снобов, прикипевших в своих симпатиях к официально признанным кумирам.

В 63-й раз Канн будто сдался под напором узаконенных вкусов. Между собой соревновались уже увенчанные «Пальмовой ветвью» (Аббас Киаростами, Майк Ли, Кен Лоуч), прочие лауреаты и завсегдатаи Лазурного берега (Алехандро Гонсалес Иньярриту, Никита Михалков, Ли Чхан Дон, Ван Сяошуай, Такэси Китано, Бертран Тавернье и Рашид Бушареб). В списке конкурсантов лишь несколько позиций были отданы новичкам — корейцу Им Сан Су, африканцу Махамату-Салеху Харуну, украинцу Сергею Лознице.

Режиссеры, кажется, сошлись в нынешней схватке в расслабленном состоянии духа. Они просто отрабатывали удар, тренировали левую, оттачивали стиль, работали со светом, цветом, выстраивали мизансцены, платонически влюблялись в своих актеров и актрис, отвлекая всяческими способами внимание зрителя от главного — от зияющей пустоты их взгляда.

Предсказуемый конкурс сводился к предсказуемой развязке. Англичане прочили «Пальму» Майку Ли, французы ратовали за слишком скучный по киноманским меркам традиционализм фильма Ксавье Бовуа «О людях и богах». Россияне слишком рьяно увлеклись михалковской теорией заговора против российского кино.

Подобный расклад претендентов — и с этим *вынужденно соглашались* апологеты генеральского кино — оборачивался нафталинным мороком и грозил нанести удар по репутации Канна. По сути любая из горячо обсуждаемых картин тянула фестиваль в день вчерашний. Понадобилось насытить каннский конкурс высокохудожественным мейнстримом, чтобы загнать в угол его здравомыслящих апологетов.

Еще большую опасность представлял собой мультикультурный бизнес-проект Алехандро Гонсалеса Иньярриту Biutiful — гламурная поделка, подменяющая реальное искусство. Режиссер сотворил из Барселоны метрополис нищеты, отчаяния и религиозного мистицизма. Только экзальтированный мир Гонсалеса Иньярриту не боль и не сострадание обнажает. Автор попросту угождает вкусовой конъюнктуре рынка, рассчитывает выглядеть в глазах почитателей совестливым гражданином, эмоциональным трагиком, защитником униженных и оскорбленных. Но он слишком сильно хотел впечатлять и нравиться. Его фильм, казалось, распирает от самодовольства. Латиноамериканская аутентичность разменивалась режиссером на счет «раз». А все жеманные «охи-вздохи», обвинения в том, что он заставляет публику вслед за героями страдать по полной, в глазах общественности лишь утверждали статус Гонсалеса Иньярриту как большого художника.

На протяжении прямой трансляции церемонии закрытия камеры неотступно следили за сидящими в зале участниками фильма Biutiful. Нам словно намекали, визуально артикулировали — вот они, избранники! В случае этой победы, безусловно, горячо поддержанной мировыми СМИ, Канн провозгласил бы эру глянцевой эрудиции. Искусство спасовало бы перед брендом.

Но в Канне прозвучал другой финал. Его окрестили одним из самых экстравагантных и рискованных за всю историю фестивальных «Пальмовых ветвей». Победил фильм, в корне не похожий на все, что простому смертному доводилось видеть прежде. Таиландская картина «Дядюшка Бунми, который помнит свои прошлые жизни» в глазах европейцев выглядит экзотическим лакомством, в котором самобытность тайского мировоззрения, заповедные коды юго-восточного синефильства сплетаются с экспериментами параллельного кино.

Демиург «Дядюшки Бунми...» Апхичатпхонг Вирасетакун — режиссер с труднопроизносимым именем, которое киноманы заучивали годами, произнося его на всевозможные лады. Открытый Роттердамским фестивалем, дважды обласканный в Канне (победа картины «Благословенно Ваш» в параллельном конкурсе «Особый взгляд» и приз основного жюри под председательством Квентина Тарантино за дивную «Тропическую лихорадку»), Апхичатпхонг тем не менее сохранил за собой статус «трудного» автора, режиссера слишком нетипичного фильмосложения, почти небожителя, занимающего почетное место в авторском пантеоне кино. Его фильмы, которые по сути дела так и не увидели театральный прокат, были признаны лучшими картинами последнего десятилетия. Имя самого автора возглавило рейтинг выдающихся режиссеров современности. Несмотря на это, культ Апхичатпхонга оставался достоянием особо рьяных его поборников. Но лишь до момента, когда Тим Бёртон увенчал его «Дядюшку Бунми...» «Золотой пальмовой ветвью» — символом слияния авторского и светского кино. В сущности, этим решением Канн не столько закрепил за Апхичатпхонгом право лучшего, сколько узаконил свою исключительную фестивальную репутацию.

Наивность и изощренность — две крайности, которые сталкиваются в фильме Апхичатпхонга, дают результат настолько неожиданный, что европейским интеллектуалам впору разводить руками. Ведь для расшифровки этой медитативной сказки требуется свой Генрих Шлиман. Впрочем, важно и то обстоятельство, что тайский автор давит не на интеллект, а на воображение. Его диалог со зрителем строится по принципу, отличному от европейской школы кино. Недосказанности, недомолвки, томным маревом обволакивающие сновидческую ауру фильма, отвергают однозначные трактовки. Апхичатпхонг не дает ответов, но и не задает «проклятых» вопросов, которые побуждали бы зрителя вгрызаться в ткань фильма и докапываться до авторских проговорок. В «Дядюшке Бунми...» даже самую сокровенную авторскую идею, пережитый опыт или историческую отсылку зритель вправе интерпретировать, как ему вздумается. Ценность фильма состоит в акте творческого взаимодействия неведомого контекста с фантазиями, которые он пробуждает в нашем сознании.

«Дядюшка Бунми...» прежде всего кино поэтическое, ассоциативное, стирающее границы между явью и сном, преображающее неигровое пространство кадра в утопию. У этой мифологической территории документальный фундамент. Дядюшка Бунми — не вымышленный персонаж, а реальный человек, проживавший на северо-востоке Таиланда, в регионе Набуа, в тех самых землях, где проводились съемки. Играет дядюшку непрофессиональный исполнитель — строительный рабочий родом из этих мест. Окружают его такие же актеры-любители. Подчеркивают эту подлинность непритязательные приемы съемки 16-*мм* камерой, естественный свет, неотшлифованный звук, грубые монтажные швы — изысканный оммаж кинематографическому примитивизму, которого лет сто как нет в природе. Вот из этой первобытной фактуры извлекается то, что мы называем магией кино.

На пороге смерти Бунми вспоминает свои прошлые жизни. Настоящее, с которым он расстается, теряет свои очертания, сознание меркнет, нарушается ход времени, оживают видения, грезятся призраки. Вот, собственно, и весь сюжет. Таинственным и невыразимо прекрасным его делает изобразительный ракурс остранения. Мы наблюдаем за процессом угасания со стороны, видим, как естественно жизнь трансформируется в иллюзию, как экран материализует трансцендентные понятия.

Перед нами разворачивается мистерия таинства смерти, которая есть не небытие, а почти осязаемая метафизика вечного круговорота жизни и смерти. Персонажи безмятежно живут, безмятежно умирают. Меняют одну форму жизни на другую. Вот дядюшка Бунми за вечерней трапезой мирно беседует с призраком умершей жены и духом пропавшего без вести сына. И если

фантом супруги, память о которой жива в Бунми, вполне различим, то сын, чей образ стерся из сознания за давностью лет, принимает обличье фантастической обезьяны с горящими угольками глаз. Вот и сам Бунми теперь уже в ожидании смерти бредит то ли прошлыми, то ли будущими перевоплощениями. И эти образы возникают на экране в череде несвязанных между собой эпизодов. Только кому принадлежат эти воплощения? Самому Бунми или буйволу, чей долгий план открывает картину? Или обезображенной принцессе в паланкине, ее тайному воздыхателю и телохранителю, а может, самому духу Воды, с которым вступает в эротическую связь все та же загадочная госпожа? Возможно и то, что жизнь этого неприметного человека теплится в каждой клеточке мироздания. Ответ может быть один, а может дробиться на тысячи истин. Ведь все, что происходит на экране, не обязательно конкретизировать. Куда важней прочувствовать возможности кинематографического искусства, которому по силам наглядно выразить идею непрерывности жизненных трансформаций.

У Апхичатпхонга перерождения возможны в пределах одного жизненного цикла. Человеку для этого не обязательно переживать смерть. Например, монах может вдруг стать светским человеком, то есть поменять внутренние убеждения и преобразоваться внешне.

Смена одежды, отказ от жестких догм равносильны переходу в другое жизненное состояние. Человек начинает воспринимать мир иначе. По-другому мыслить, жить, двигаться. Как это и происходит с послушником в финале картины. Он приходит в гостиничный номер к родственницам покойного Бунми. Сбрасывает монашеское одеяние, принимает душ, надевает майку, шорты, кепку и как ни в чем не бывало спускается в бар... Комичный эпилог с монахом выглядит в картине на первый взгляд странным аппендиксом, который не вяжется ни интонационно, ни смыслово с символической линией дядюшки Бунми. Но эта бытовая зарисовка не случайна в буддистском контексте истории и на правах вставной новеллы лишний раз подчер-

«Дядюшка Бунми, который помнит свои прошлые жизни»

кивает естественность непреходящей эволюции движений и изменений мироздания.

Бесконечным перерождениям подвержена и структура самого фильма. Фильм, который мы смотрим, вдруг умирает и реинкарнируется в другое кино. Один стиль сменяется другим. Меланхоличная интонация оборачивается лукавой улыбкой, утонченность под стать прустовской уступает место простодушию примитива. Эти перепады некоторые приняли за графоманство дикаря, не допуская мысли о том, что имеют дело с абсолютно новой формой кинематографического сознания. И пусть «Дядюшка Бунми...» не более чем экспериментальная игра в рекомбинации дхарм, но она тем более хороша, что рождает в душе абсолютно неизведанные ощущения.

В Канне отпраздновало победу артистическое кино, устремленное в будущее. Кино непростое и заведомо трудное в общении. Тем весомей его триумф, который заставил даже упертых консерваторов и традиционалистов официально признать новацию кинематографического языка. Рожденное экспериментальным, искусство Апхичатпхонга Вирасетакуна на наших глазах вышло из резервации кинематографа для избранных. Хороший повод, чтобы вновь порадоваться непреходящей магии кино.

АПХИЧАТПХОНГ ВИРАСЕТАКУН:

«Смерть — фаза трансформации»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ДЕННИС ЛИМ

Тайский режиссер Апхичатпхонг Вирасетакун известен благодаря своим необычным, замысловатым по форме, напоминающим волшебные сказки картинам, основное действие которых начинает развиваться ближе к концу, словно переживая второе рождение.

В новой картине Вирасетакуна с говорящим названием «Дядюшка Бунми, который помнит свои прошлые жизни» речь также идет о смерти и перерождении. Фильм получил восторженные отзывы критиков — уже первые пресс-показы во Дворце фестивалей вызвали бурную реакцию зрителей — и был удостоен высшей награды Каннского кинофестиваля. «Дядюшка Бунми...» — слегка комичная анимистическая сказка, история об умирающем человеке, в котором тем не менее обитают некие мистические символы жизни, принимающие самые фантастические обличья (от красноглазой обезьяны-призрака до тропических насекомых, чей стрекот становится главной темой саундтрека).

В свои тридцать девять лет Вирасетакун уже является знаковой, культовой для синефилов фигурой в мире кинематографа. В 2005 году его картина «Тропическая лихорадка» получила приз жюри в Канне. В 2009-м Австрийский музей кино выпустил монографию, посвященную режиссеру, который с легкостью настоящего эрудита живет и творит сразу в двух мирах — художественного кинематографа и видеоарта («Дядюшка Бунми...» возник из многопланового арт-проекта «Примитив» (The Primitive Project), представленного в 2009 году в Мюнхене и Ливерпуле и состоящего из взаимосвязанных фотографий, инсталляций и короткометражек).

В последние годы режиссер активно высказывается на различные политические темы, которые также находят причудливое и тонкое отражение в его картинах. Когда власти Таиланда потребовали вырезать некоторые сцены из «Синдромов и века», Вирасетакун принял живое участие в создании общества по борьбе с цензурой — «Движение за свободное кино Таиланда» (Free Thai Cinema Movement). Во время пресс-конференции в Канне режиссер четко и откровенно отвечал на вопросы журналистов, касавшиеся недавних конфликтов

Апхичатпхонг Вирасетакун

правительства с протестующими в Бангкоке: «Таиланд — жестокая страна, — заявил он. — Ее контролирует мафиозная группировка».

В интервью Вирасетакун также отмечал, что до последнего момента было не ясно, сможет ли он приехать в Канн, поскольку события в Бангкоке развивались непредсказуемо. Он рассказывал, как ездил по горящему Бангкоку от одного европейского посольства к другому — по мере развития беспорядков в городе они закрывались одно за другим — в надежде получить визу. Чтобы избежать ограничений, связанных с введением комендантского часа, он провел ночь перед вылетом в отеле аэропорта. «Путь сюда оказался настоящим приключением», — признался режиссер.

Деннис Лим. Как фильм «Дядюшка Бунми...» вписывается в общую концепцию проекта «Примитив»?

Апхичатпхонг Вирасетакун. Идея проекта родилась, когда мне загорелось исследовать северо-восточную часть Таиланда — я там вырос, но до сих пор никогда не отражал эту местность в своем кино. Я отправился к реке Меконг, заехал в мой родной город Кхон-Кен, посетил места, где родились и росли мои

Апхичатпхонг Вирасетакун

актеры, и в итоге мы оказались в деревне Набуа, где в 1965 году шла смертельная борьба между правительством и фермерами-коммунистами. Я более или менее знал историю этих мест, но не углублялся в ее изучение. Когда я принял решение работать там, то начал беседовать с местными жителями, снимая их камерой, записывая их голоса, — словом, собирал материал. Мое творчество основано на памяти, а об этой местности у меня не было никаких воспоминаний. Поэтому новый фильм отличается от всех моих предыдущих работ, в которых я рассказывал о том, что хорошо знал и к чему был сильно привязан. Мне нужно было некоторое время пожить в деревне Набуа, чтобы выстроить воспоминания о ней и узнать множество загадочных историй, которые поведали мне местные жители.

Деннис Лим. Значит, картина повествует не только о прошлых жизнях дядюшки Бунми, но и о прошлом этого места?

Апхичатпхонг Вирасетакун. Верно. История дядюшки Бунми взята из книги, которую подарил мне когда-то монах с северо-востока: в ней рассказывается о человеке, который видит свои прошлые жизни. Но интересно то, что Бунми всегда рождался в одном и том же регионе, а жизнь там довольно тяжелая. Северо-восток страны похож на заброшенную территорию. Фермерам трудно вести хозяйство, поскольку климат и почва здесь очень плохие.

Многие уехали работать в Бангкок или Чиангмай. Я нашел связующее звено между Бунми и Набуа, отсылающее к темам памяти и северо-восточного региона: Бунми помнит очень многое о жизни в этой местности, а жители деревни, напротив, не хотят вспоминать свое горькое и жестокое прошлое.

Деннис Лим. «Дядюшка Бунми...» более прямолинеен по структуре, чем ваши предыдущие фильмы со сложным разветвленным повествованием. Многих критиков смутил такой переход. Вам кажется, эта картина получилась более доступной для понимания?

Апхичатпхонг Вирасетакун. Я хотел, чтобы моя картина напоминала детские книги и фильмы, и лишь поэтому задумывался о простоте повествования — хотелось сохранить ту уникальную атмосферу невинности. Самой трудной и интересной для меня задачей было понять, как снять фильм о смерти — об этой универсальной категории, уже описанной в искусстве бессчетное количество раз, — и в то же время сделать его достаточно абстрактным, чтобы дать зрителям свободу для игры воображения.

Смерть и детские фантазии о призраках, я уверен, как-то связаны между собой. Чем старше мы становимся, тем глубже можем погружаться в воспоминания детства, тем больше подробностей из прошлого всплывает перед нами. Марсель Пруст посвятил значительную часть своего цикла «В поисках утраченного времени» именно детским воспоминаниям и ощущениям.

Деннис Лим. В какой мере этот фильм является исследованием ваших собственных духовных верований?

Апхичатпхонг Вирасетакун. Я не верю в реинкарнацию, но допускаю, что она возможна. Выясню это, когда умру... или если умру. Больше всего меня завораживает мысль о том, что смерть — не конец пути, а скорее фаза трансформации. В романтическом представлении о перерождении души есть и философский уклон. Размышляя о своем существовании на Земле, я думаю и о кино как об инструменте, позволяющем сохранить, «законсервировать» жизнь, запечатлеть отдельные моменты во времени.

Деннис Лим. Почему свой проект, состоящий из цикла фильмов и инсталляций, вы назвали именно «Примитив»?

Апхичатпхонг Вирасетакун. В нем речь идет о возврате к корням, о первоэлементах, из которых мы все состоим, о примитивной энергии. Нечто скрытое обитает в деревне Набуа — какая-то первобытная выразительная сила, и она стремится вырваться наружу. В «Дядюшке Бунми» есть сцена, в которой герои входят в пещеру, — она напоминает чрево и в то же время возвращает их «домой», к истокам человечества, когда все люди обитали в пещерах. Фильм также можно рассматривать и как рассказ о том, насколько примитивной осталась жизнь людей в некоторых районах Таиланда, о том, как наша политическая система повлияла на сохранение наивного сознания.

Деннис Лим. «Дядюшка Бунми...» и проект «Примитив» позволяют предположить, что ваше творчество приобретает более явную политическую окраску.

Апхичатпхонг Вирасетакун. В последние годы стало невозможно игнорировать политическую ситуацию в Таиланде. Я по-прежнему снимаю картины о своих личных переживаниях, но политика также глубоко затрагивает меня. Размышления о нынешней ситуации в стране так тесно и естественно переплетаются с другими моими переживаниями, что не могут не отражаться в творчестве. Я чувствую необходимость выражать их посредством кино, поскольку они — часть моего личностного пространства. Пока цензура запрещает высказываться на острые темы в кино, это стимулирует меня на создание проектов с политическим контекстом.

В процессе создания «Движения за свободное кино Таиланда» я должен был понять, как устроено наше правительство, а когда начинаешь глубоко изучать сложную политическую систему, осознаешь, насколько она прогнила изнутри. Я увидел, что жители Набуа лишены привилегий, которыми пользуются представители среднего класса, живущие в городах. Из-за существующей системы разрыв между богатыми и бедными в стране огромен. Но я рад, что люди наконец решили открыто заговорить о своих проблемах, даже несмотря на то, что это привело к насилию. Настало время перемен.

http://artsbeat.blogs.nytimes.com, May 23, 2010

Перевод с английского Елены Паисовой

Р Е П Е Р Т У А Р

«Счастье мое»,
режиссер
Сергей Лозница

ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ

Проще, чем кровь

Этой картине был предпослан эпиграф из Гоголя. С таким же успехом он мог бы быть из Кафки или Конрада. Но по какой-то причине режиссер эту цитату убрал и правильно сделал, иначе бы он изменил себе, точнее, умалил себя.

Фильмы Лозницы сопротивляются литературности столь настойчиво, насколько на это вообще способен кинематограф. Они лишь намекают на историю — там, где она может начаться, режиссер или выключает камеру, или обрезает кадр. История у Лозницы даже не в монтаже и, разумеется, не в сюжете, а в самом изображении. Это фотографическое кино — «Портрет» легко раскладывается на серию фотокарточек, «Пейзаж» — тоже, в общем-то, серия непрерывных снимков, упакованных в видеоинсталляцию благодаря бесконечным планам. Основанные на хронике «Блокада» и «Представление» — это и вовсе кино об изображении, которое не тождественно реальности и всегда свидетельствует о чем-то другом, нежели запечатленное время (реальное или искусственное — не важно).

Его документальные фильмы словно сняты на заре XX века человеком из века XXI, который на очередном витке развития кино вернулся в его начало, когда оно еще только вылупилось из фотографии, еще не соблазнилось литературой, театром, музыкой, монтажом. Когда оно еще не стало кино. Первые,

«Счастье мое»

Автор сценария, режиссер **Сергей Лозница**
Оператор **Олег Муту**
Художник **Кирилл Шувалов**
В ролях: **Виктор Немец, Ольга Шувалова, Влад Иванов и другие**
Ma.Ja.De.Fiction, Sofa Cinema Group Lemming Film
Германия — Украина — Нидерланды
2010

да и не только первые, люди с киноаппаратом снимали, не глядя, не выбирая. Лозница же включает камеру лишь в тот момент, когда не видит перед собой ничего, кроме кино. Когда реальность созрела для того, чтобы стать образом. Или — одно без другого невозможно — когда для этого созрел его взгляд. На это, естественно, требуется время — долгая выдержка, медленное всматривание, тщательнейший отбор. В цифровую эпоху Лозница работает так экономно, будто запасы пленки на земле, как и ресурсы человеческого зрения, не просто ограничены, а вот-вот будут исчерпаны. Хоть какая-то панацея от повальной «девальвации изображения». И ясный образец режиссерской этики.

Его аскетичные приемы — статичность, длительность, повторение, статуарность, немота — давно стали классикой не только кино, но и современного искусства (в частности, видеоарта). Он всегда выхватывает вещь из ее контекста — спящие в «Полустанке» напоминают и о портретах какого-нибудь передвижника, и одновременно о «Сне» Уорхола.

Там, где другие документалисты выжимают все соки из удачно подвернувшейся или подкараулennой ситуации, смотрят ей в глаза, пускай и на дистанции, Лозница делает два шага назад и сразу же деконструирует увиденное — начиная с первого плана, уходя вглубь и заканчивая полной трансформацией объекта. Еще чуть-чуть — и его «кинематограф взгляда» достигнет своих пределов, за которыми уже только потеря зрения или тотальная тьма, куда уходит в финале герой «Счастья моего». Этот взгляд переформатирует и даже формирует действительность, переводит ее в образ на наших глазах. Процесс переплавки «сырого» в «вареное», «реального» в «сюрреальное», «хроникального» в «мифологическое» происходит во всех документальных фильмах Лозницы.

Его вообще интересуют моменты перехода — паузы между ожиданием и безвременьем («Пейзаж»), мигом и мифом («Портрет»), подлинным — имитационным («Представление»), истинным — необъяснимым («Блокада»). Неподвижные герои «Портрета» — не столько жители умирающих русских деревень, сколько тени забытых предков, никогда не исчезающие раз и навсегда. В промежутке — не «здесь», но и не «там» — находятся персонажи «Портрета», этой постсорокинской «Очереди». Бесконечная панорама лиц, столпившихся на автобусной остановке в надежде уехать, но так и остающихся на своих местах — даже если уезжающих. Обрывки фраз, расстроенный хор голосов, каждый из которых говорит о своем, но и о чужом тоже: в этом «коммунальном теле» между своим-чужим уже нет различий, что лишь обостряет невозможность коммуникации. Беккетовское ожидание события, о котором в процессе ожидания успеваешь забыть — или же изначально не знаешь, чего ждешь. И чего ждать. Ожидающие, потерявшие чувство времени. Ведь только тот, кто хотя бы смутно помнит о том, что он ждет, еще существует во времени, еще пришпилен к пространству. Лишенные же этой памяти теряют силу притяжения, выпадают из времени и пространства, истории и сюжета — из всех контекстов — в какой-то лимб, в какое-то «нигде».

«Счастье мое» — еще одна история превращения (или выпадения), перемены участи, причем неоднократной. Имеющий имя становится безымянным. Умеющий говорить — немым. Человек — телом. Тело — вещью. Время — пространством. Путь — замкнутым кругом, кольцом «вечного возвращения», спиралью, на каждом витке которой уже свершившееся повторяется вновь с новой силой.

«Счастье мое» располагается в рискованном промежутке между цельностью и раздробленностью, тотальной связанностью всего со всем и радикальной бессвязностью. Но дрейфует все-таки в первом направлении, что, возможно, есть единственная уступка Лозницы канонам «большого кино», в котором он вроде как дебютант. Тем не менее, несмотря на этот дрейф, Лозница впервые выступает в этом фильме как разрушитель.

Кино четко делится на две части — летнюю и зимнюю. Летом герой-дальнобойщик — молод, взор чистый, глаза добрые — садится за руль, чтобы отвезти куда-то мешки с мукой. На извилистом пути ему попадаются «оборотни в погонах», не знающие, на ком бы еще нажиться, ветеран, застреливший в конце войны советского офицера за то, что тот отобрал у него чемодан с трофеями (первая интермедия), проститутка, принимающая человечность героя за оскорбление, и трое бездомных воров, шарахающих его бревном по голове.

Конспект «сильных» событий не исчерпывает, однако, то, что происходит в картине. Детали важнее. То, как Лозница буквально на несколько секунд показывает безучастную жену героя, притворяющуюся спящей, когда он заходит домой взять бутерброды и кофе в дорогу. Как включает второй и боковой планы в сцене с гаишниками — вдали гибэдэдэшник мурыжит блондинку на красном «седане», слева по обочине бредет какой-то оборванец, а в центре второй гибэдэдэшник по-прокурорски допрашивает героя и забирает у него документы. Три события происходят одновременно, но совершенно изолированы друг от друга. Никто не видит никого и ничего, кроме тех вещей, что касаются лично его. Это пространство без свидетелей — если тут случится преступление, никто никогда не докажет, что оно произошло. Иными словами, это пространство пассивного сообщничества, где каждый, предпочитая не знать, не видеть, не говорить — отказываясь быть свидетелем, — становится соучастником преступления. Такое равнодушие, конечно же, развязывает руки преступникам по доброй воле — об этом первый военный флэшбэк, в котором наш офицер проверяет документы у нашего солдата точно так же, как гаишник — в сцене из современности, а потом обворовывает его и получает от жертвы уже не равнозначную сдачу, а пулю в спину.

Едем дальше и выясняем (в сцене с проституткой), что заинтересованность — милосердие, помощь, неравнодушие — и есть в этом пространстве подлинное преступление, нарушение его основного закона, и карается оно очень жестоко (в зимней части про это будет программный монолог другого дальнобойщика под названием «Не лезь»).

Продвигаемся еще дальше и попадаем в ночь, которая, как и война, способна скрыть любое преступление. Здесь-то герою и дают по голове — просто так, вернее, на всякий случай, а то мало ли что. Но еще и потому, что не выносят другого на микроуровне — речь не о социальной или еще какой «сверхчеловеческой» нетерпимости, а о вещах попроще — другой хочет побыть один, не хочет пить водку, так как за рулем, и вообще подозрительно не представляет опасности. Поэтому его следует или убить, или превратить в себе подобного — из свидетеля сделать сообщником.

Далее следует вторая интермедия: двое партизан на оккупированной советской территории находят ночлег в доме овдовевшего учителя, живущего с маленьким сыном, и наутро убивают его на глазах ребенка. За то, что тоже не такой, как они, — воевать не хочет, пацифист, и вообще ждет прихода «культурной немецкой нации». Как не убить?

Вертикаль сюжета организована по принципу дистанционного монтажа: любое событие свидетельствует о другом событии, максимально от него далеком, которое, в свою очередь, свидетельствует о третьем, и т.д. Однако драматургическая (и повествовательная) тонкость в том, что связи между причинами и следствиями, прошлым и настоящим Лозница не скрепляет намертво, но и полностью тоже не разрушает. Вместо этого он филигранно их ослабляет, как если бы узел развязывали не до конца, образуя очень странную — опять же промежуточную — фигуру, еще сохраняющую следы своего изначального вида и одновременно уже не имеющую с ним ничего общего (отсюда же исходит и «синусоидный» саспенс картины). Собственно, если представить себе такой немного болтающийся, немного развязанный узел, причем не обычный, а «мертвый узел» — очень прихотливый и сложносочиненный, —

то это и будет более или менее точным обозначением той парадоксальной конструкции, что воплощена в «Счастье моем».

Наступает зима. Какого-то человека — обросшего, бородатого, с отсутствующим взором — везут на санях. Привозят в деревенский дом, во дворе стоит грузовик. Днем хозяйка дома гонит этого молчаливого мужика на рынок — торговать мукой, ночью — пользует в постели. Потом мука заканчивается, жен-

«Счастье мое»

щина продает грузовик и уезжает, в опустевший дом приходит новая хозяйка — сперва помародерствовать, потом пожить. Эта старуха ни с кем ничего не делит и вышвыривает героя на улицу.

Сразу даже непонятно, что обезволенный мужик в шапке и телогрейке — это тот же самый персонаж, что и водитель грузовика. Но в какой-то степени это и вправду абсолютно другой человек, учитывая неизлечимость произошедших с ним перемен — грохнули по башке, отбили память и дар речи, потом подобрали, сделали рабом, попользовали немного, снова выкинули... Того звали Георгий, и он то ли погиб, то ли пропал без вести, так и не доехав до места своего назначения. У этого уже нет ни имени, ни цели. Тот передвигался сам (то есть действовал как субъект), этого передвигают другие — отвозят-привозят, подбирают-вышвыривают.

Точно так же Лозница микширует времена и пространства — вроде бы военное вчера ничем не отличается от воинствующего сегодня, лишь деревенские дома спустя полвека запустели, но жизнь в них — та же. И одновременно это разные миры — просто потому, что прошлое, из которого не изъяты уроки, всегда будет моложе и невиннее настоящего, не способного переварить свое наследие.

Ослабленное натяжение между полярными полюсами искривляет связи не только между мотивами и последствиями, временами и пространствами, но и, к примеру, между добром и злом. Невинные жертвы в «Счастье моем» становятся убийцами и в этом статусе превосходят своих палачей, а последние, в свою очередь, попадают под удар куда более сильный и страшный, чем тот, на который способны сами. Если ветеран в ответ на воровство своих трофеев отвечал убийством, исподтишка застреливая вора, то главный герой, у которого отняли судьбу, не щадит уже никого — ни виновных, ни невинных.

Точно так же, как и главного героя, Лозница раздваивает персонажа по имени Немой — одного из трех бомжей, напавших на водителя ночью в поле. Вроде бы полвека назад этот тихий и страшный старик был мальчиком из

хорошей семьи, сыном овдовевшего учителя. Тогда была война, в их благоустроенный дом пришли партизаны, хозяин накормил их, дал ночлег, а в ответ они убили его на глазах у ничего не понимающего ребенка, после чего свидетель убийства замолчал навсегда (второй военный флэшбэк). И в то же время к тому ангельскому мальчику этот убитый человек без прошлого не имеет никакого отношения. Просто не хватает силы воображения, чтобы увязать их вместе. Просто бывает опыт (тот самый единственно бесполезный и тотально негативный, о котором писал Шаламов), не оставляющий камня на камне от прошлой жизни, обнуляющий ее. И бывают следствия, полностью перекрывающие свои причины — вплоть до полного их забвения, когда уже абсолютно не важно, как и почему что-то произошло, кто в этом виноват да и виноват ли кто-нибудь вообще. Тут, кстати, Лозница ненароком подрывает одну из главных утопий современного кино — утешающую веру в то, что все мотивированное — иллюзия, а реально только немотивированное. У Лозницы наличие причин равнозначно их отсутствию. Все связано со всем и одновременно не связано никак. Дело вообще не в этом. Есть ли причины, нет ли их — какая разница, если результат один и тот же, а смерть аннулирует «историю болезни»?

Лозницу интересует зло в чистом виде — как событие, у которого могут быть причины, может не быть причин, но у которого ни при каких условиях не может быть оправдания — социального, философского, религиозного, исторического и т.д. Тонкая разница и бескомпромиссная позиция.

На протяжении двух последних десятилетий весь «прогрессивный» кинематограф был очарован не столько злом, сколько его беспричинностью. Раньше это была довольно радикальная концепция, позволявшая по-новому осмыслить многие вещи — содержательные и эстетические. Но с годами она превратилась в универсальный ответ, в «великого утешителя», ловко списывающего все, что происходит, на изначальную необъяснимость, непознаваемость реальности. Указывая на фантомность всех доступных объяснений, идея немотивированности сама оказалась комфортной иллюзией, давно требующей деконструкции.

У Ханеке, с которым западные критики сравнивают Лозницу, есть фильм «Код неизвестен» — про то, что ключа к реальности действительно нет. В городе пока все спокойно, но жизнь уже лишена каких-либо внутренних связей — на поверхности остались лишь вздутия от них, но и эти следы исчезают. У Лозницы код известен и не требует дешифровки, а на поверхности абсолютный хаос без видимости нормы, зато с внутренними связями все в порядке. И неизвестно, какое из этих зол страшнее. Исчерпав ресурс «немотивированности», как когда-то «мотивированности», кино наконец-то ступает на территорию события как такого, взятого в его феноменологической сущности. Территорию по-настоящему скользкую и рискованную.

Применительно к нашему (российскому) контексту, в который упорно хотят вписать «Счастье мое» местные критики, этот шаг означает следующее: в отличие от того же «Груза 200», фильм Лозницы не укрепляет, а взрывает нашу привычку к обыденному злу, проходящему уже по ведомству еще одной «национальной особенности», сдобренной даже некоторым пониманием и болезненным сочувствием не только к жертвам, но и к палачам. Лозница препарирует именно этот «стокгольмский синдром» — нашу внутреннюю готовность к сообщничеству, не исключающую, впрочем, равнодушия и даже ненависти к сообщникам. Препарирует за счет отстранения, гиперболы, отсутствия иронии и катарсиса. Он показывает Россию не столько как «гиблое место» (кого этим удивишь?), сколько лишает эту «гиблость» какого-либо оправдания, умиления, эстетизма и даже сочувствия. У зла не может быть оправдания — оправдывая его, мы становимся соучастниками преступления. Когда-то совсем другой режиссер — Робер Гедигян сказал, что никогда не будет персонифицировать зло, потому что это его неизбежно очеловечит и вызовет сочув-

ствие. Лозница персонифицирует зло, но нисколько его не очеловечивает, не окрашивает эмоционально (что, по-видимому, и вызвало упреки в «человеконенавистничестве»).

В Канне был еще один фильм на эту темы — «Аврора» Кристи Пую — про убийство, уже лишенное какой-либо моральной и метафизической основы. И более того — не способное в этом качестве стать предметом искусства, которое всегда превратит его во что-то большее, как это и происходит, например, в русской культуре. Преступление у нас всегда больше, чем преступление, а война больше, чем война. Лозница подрывает эту традицию и сближается, конечно же, не с отечественными авторами, а с самыми актуальными современными режиссерами, уже давно переключившимися на физиологию и механику зла, куда более страшную и неотвратимую, чем его загадочность и метафизичность. В фильме Лозницы зло тупое и уродливое, равнодушное и элементарное — даже финальная сцена, которая на первый взгляд кажется грубой, в этом контексте становится идеально точной. Вместо очередного изображения «магического фашизма» Лозница предложил радикальную демистификацию зла.

Когда фильм снимался, ходили слухи, что режиссер вдохновлялся не только Гоголем, но и Конрадом — его «сердцем тьмы» как универсальной метафорой. Возможно и так, но в итоге Лозница «сердце тьмы» вырвал из самой тьмы, и оно оказалось совершенно таким же, как любое другое. Склизким, неприятным для глаз и на ощупь, зато здоровым и пригодным для пересадки в любое тело. Здесь это такая же переходящая из рук в руки вещь, как и военный наган, из которого убивают в прошлом и настоящем, или трофейная шинель, изъятая у чужих, а потом отобранная своими у своих. Или как ничейный дом, куда на время вселяются одни, потом другие, затем третьи. Или как человек из этого дома, идущий по рукам, пока окончательно не станет вещью и не истечет срок ее годности. Использованные вещи, как известно, не хоронят, разве только так — бросают в яму, заливают бетоном, забрасывают землей, утрамбовывают экскаватором. С этого фильм начинается, но кого закапывают, неизвестно. Им может быть кто угодно — хоть жертва, хоть палач. Различий между ними больше нет.

«Счастье мое» — самый страшный и ясный фильм о незагадочности «русской души» и человека как такового. О том, как от тайны и человека остается пустое место. Притча без бога. Лабиринт без выхода. Сказка без морали. В этом его радикализм — акт «экзорцизма наоборот», уже заставивший некоторых апологетов духа биться в агрессии и расшибать свои лбы об стену.

ОЛЕГ ЗИНЦОВ

Прощальная краса

У фильма Ли Чхан Дона очень конкретное название, точнее некуда. Это фильм о поэзии. Не в расширительном (сентиментальном или патетическом) понимании, а в сугубо прикладном.

Вот — слова. Откуда они приходят? И куда исчезают?

В этом фильме живет такое же любопытство, как в его шестидесятишестилетней героине Мие (Юн Чжон Хи), старомодно элегантной, все еще привлекательной женщине, которая записалась в поэтический кружок. Забавна мотивировка: потому что когда-то в школе учитель сказал ей, что у нее есть склонность к поэзии. За всю последующую жизнь она не сочинила ни строчки, отчего же вдруг сейчас?

Видимо, она возвращается в детство. В начале фильма мы видим ее на приеме у врача. Она пришла жаловаться на покалывание в руке, но доктор обращает внимание на другое. Как давно вы начали забывать слова? Ха-ха, доктор, не помню.

Страшный диагноз: болезнь Альцгеймера. Из памяти, из сознания человека постепенно стирается информация о мире. Пока что слова. Сначала существительные, позже — глаголы. Как это называется. Что это за действие.

Самое время заняться стихосложением. Но если без иронии: да, самое время заняться поэзией.

Учитель в поэтическом кружке объясняет: вот яблоко, посмотрите на него. Сколько раз вы его видели? Я вам скажу: ни разу. Посмотрите на него как будто впервые. Остается добавить: как будто вы забыли даже слово «яблоко».

Поэтический кружок, на наш (а возможно, вообще западный) взгляд, — смешная старомодная вещь, поэтому надо пояснить: поэзия, во-первых, все еще очень популярна в Корее. (Хотя Ли Чхан Дон и задается вопросом, что значит писать стихи, когда поэзия умирает. И что значит снимать фильмы, когда умирает кино?) А во-вторых, формальные законы стихосложения до сих пор восходят к ки-

«Поэзия»
Shi / Poetry
Автор сценария, режиссер **Ли Чхан Дон**
Оператор **Ким Хён Сок**
Художник **Син Чжом Хю**
В ролях: **Юн Чжон Хи, Ли Да Вит, Ким Хира, Ан Нэ Сан, Ким Ён Тхэк**
Pine House Films
Южная Корея
2010

тайскому канону и потому требуют изучения. Корейцы, насколько известно, вообще любят учиться. Даже на пенсии.

Не то чтобы героине было нечем заняться. У Мии есть работа — несколько раз в неделю она заходит к зажиточному полупарализованному старику: прибрать в квартире, помыть хозяина, не выжившего из ума, но наблюдающего за симпатичной служанкой (а ведь они почти ровесники) взглядом хитрого похотливого дебила. (Подобные персонажи и подобные гримасы — авторский знак Ли Чхан Дона, который умудряется, касаясь опасной темы, не впадать ни в слюнявую жалость, ни в смакование подробностей патологической физиологии.)

У Мии есть внук — ленивый прыщавый оболтус-старшеклассник, как правило, тупо жрущий, уставившись в телевизор. До пульта он еще может дотянуться, но чтобы приготовить еду — тут нужна бабушка. Постирать, убрать объедки. Его мать уехала на заработки в другой город, про отца ничего не известно. Они живут в небольшой квартире вдвоем — бабушка и внук. Он давно относится к ней как к бесплатной горничной. Она любит его простой нерассуждающей любовью. Родная кровинушка. Ну ладно, так и быть, он поиграет с ней в бадминтон у подъезда (она говорит, доктор советовал упражнять руку). Но в любой момент может просто бросить ракетку на асфальт: ба, мне к друзьям надо. Она остается с растерянным лицом, но, похоже, это выражение растерянности становится для нее обычным независимо от ситуации: что вы хотите, Альцгеймер (но она еще никому не призналась, боится признаться даже себе, мало ли что доктор сказал).

Ли Чхан Дон смотрит на нее осторожно, боясь спугнуть что-то важное, пока еще не проявленное. Наблюдает, как Мия упражняет руку: вот бадминтон, а вот блокнотик, куда надо записывать поэтические наблюдения. Как Мия упражняет взгляд, комически пытаясь следовать наглядным примерам учителя: долго смотрит на яблоко, дерево или на тарелки в кухонной мойке (ведь поэт сказал, что вдохновение может прийти и при мытье посуды). В фильме аккуратный сценарий, нейтральная камера, бытовые зарисовки, обычная жизнь средним планом. Тем не менее картина устроена как стихотворение. С простым линейным сюжетом, в котором все выложено на поверхность, но эта поверхность не плоская. Позволим себе сравнение из арсенала районного поэтического кружка: развитие действия похоже на то, как распускаются лепестки розы. Очень медленно, постепенно: бледно-розовая драма раскрытия и вместе с тем увядания. Про увядание ясно, а что требует проникновения внутрь?

Совершенно точно не криминальная история, протыкающая размеренную жизнь героини как будто тупой вязальной спицей. Тут никакой интриги, никакого детектива. В первых кадрах нам показывают плывущий по реке труп девочки, а вскоре разъясняют, что ее методично насиловали и довели до самоубийства шестеро ребят из той же школы. В том числе внук Мии. Она узнает о случившемся от родителей других виновных. Дело можно замять, школа не заинтересована в огласке, надо лишь договориться с матерью утопленницы, у нее есть ребенок помладше, а живут они бедно; надо думать, денежная компенсация поможет ей смириться с трагедией. На событийном уровне все просто и ясно. Кроме одного: как это принять и чем на это ответить? Здесь начинается область непроявленного, сокровенного, тех душевных движений, которые подчиняются не логике и обязанности, а интуиции. Если бы речь шла о моральной дилемме, мы бы узнали, о чем Мия поговорила со следователем, которого встретила в кружке любителей поэзии. Но это остается за кадром. Перед финалом в фильме есть лишь изумительная сцена игры в бадминтон. Следователь поднимает брошенную внуком Мии ракетку и в сгущающихся сумерках перебрасывается с героиней уже почти невидимым воланчиком. Вспоминается воображаемый теннисный мячик из «Фотоувеличения» Антониони, только у Ли Чхан Дона все наоборот, воланчик все-таки есть, и в полутьме возникает не метафора, а развязка, которая, однако, не нуждается в окончательном прояснении, остается в сумеречной зоне догадок и ощущений, потому что дело совсем не в морали.

Бабушка не говорит с внуком, не требует объяснений (что он может ей объяснить?). Просто новые факты надо как-то уложить в сознании, откуда постепенно исчезают существительные, а вскоре начнут исчезать глаголы. Как это назвать? Как такое могло произойти?

Так постепенно (раскрывающиеся, но по краям уже тронутые смертью лепестки розы) обнаруживается другой, настоящий мотив для занятий поэзией.

Поэзия — единственный способ удержать мир, сохранить его цельность и только что (посмотрите на это яблоко, на этот цветок) открытую красоту. А мир уже распадается, гниет, умирает, в нем девочки бросаются в реку с моста, потому что их насилуют одноклассники. В нем обнаруживаются разрывы, открываются пустоты. Из него исчезают слова. Из него исчезает порядок. Исчезают чувства. Исчезают смыслы.

Мия должна осознать и описать это отсутствие. Вот для чего нужна поэзия. Рассказать о том, что уходит, растворяется, умирает. В этом есть особая красота, и Мия все больше замечает именно ее. Абрикосы: не те, что созрели и висят на ветке, а те, что уже упали на тропинку. Они красивее и слаще всех. Сцена с абрикосами — самая смешная (корректнее сказать «трагикомичная», но она и правда смешная). Мию отправляют на переговоры с матерью погибшей девочки, но красота упавших плодов так поражает ее, что она напрочь забывает о цели встречи и спешит поделиться с собеседницей свежим поэтическим наблюдением; очень мило. Лишь попрощавшись и отойдя на несколько шагов, вспоминает, зачем пришла, и на лице ее так каллиграфически отражается мысль «Ох и дура же я, дура!», что даже не знаешь, чем больше восхищаться — деликатностью режиссерского юмора или филигранным мастерством актерской игры.

Мия сама, как эти упавшие абрикосы. Не потому ли она отдает свою уходящую сладость старику-инвалиду, который хочет в последний раз почувствовать себя мужчиной? Сперва возмущенно отказывается, хлопает дверью: просьба слишком нелепа и непристойна. Потом, спустя несколько дней, решительно возвращается и сама дает старику виагру: будь в этом одно лишь сострадание, сексуальная сцена стала бы невыносимо пошлой. Но тут что-то другое: не сострадание, а понимание, что надо поступить именно так, что требуется именно эта рифма, какой бы дикой она ни казалась. Уже не ему (все тот же взгляд дебила, но похоть сменилась недоумением), а ей нужен этот последний раз.

Повторим: поэзия в фильме Ли Чхан Дона — единственный способ удержать мир в его цельности и единственный способ принять его исчезновение. Подготовка к отсутствию, несуществованию. Или к переходу в иное качество. Как говорила одна героиня Фолкнера, смысл жизни — приготовиться к тому, чтобы долго быть мертвым. Поэзия для Мии (теряющей слова, находящей слова заново и впервые) — и дверь, и ключ: она с любопытством оглядывается, обнаружив себя на пороге. Между появлением и исчезновением, присутствием и отсутствием. Ее единственное стихотворение, то, что читают в финале, — взгляд с порога в обе стороны. Оно написано от лица мертвой девочки, из точки прыжка с моста, в нем зафиксирован тот миг невесомости, который сопутствует переходу. Мир без меня, но еще помнящий прикосновение взгляда. В новейшей русской поэзии такими же тонкостями занимались метаметафористы. Виталий Кальпиди: «Красиво, без птиц / за окнами воздух стоит удивленный, / захваченный взглядом твоим, что назад / вернуться к тебе, отраженным от клена / в окне не успеет, и все-таки сжат / им воздух, но это недолго продлится: / твое кареглазое зренье дрожать / без тонкой, почти золотой роговицы/ сумеет четыре мгновения — ждать / осталось немного». За кадром звучит голос Мии, камера показывает знакомые нам картинки: квартира, класс поэтического кружка, дерево у подъезда. Только уже без героини, от которой остался лишь взгляд, кареглазое зрение, которым ненадолго, в последний раз сжато все, что мы увидели за два с лишним часа. Потом девочка на мосту оборачивается: ты вернулась, мы вместе, мы одно, ты все поняла и приняла. Возможно, это единственный лишний, слишком прямолинейный кадр безупречного фильма.

ИННА КУШНАРЕВА

Сумерки людей

Присуждение Гран-при Каннского фестиваля фильму Ксавье Бовуа «О людях и богах» может показаться неожиданностью, тем не менее сама эта фигура хорошо известна французскому, а после «Маленького лейтенанта» и международному фестивальному зрителю. Так что начнем с послужного списка. Бовуа родом из Па-де-Кале, из пролетарской среды. Попасть в кино ему помог известнейший французский критик Жан Душе. Старшеклассник-синефил познакомился с Душе, когда тот приехал выступить в Кале. Кино дало Бовуа шанс социального лифта: «Когда я думаю о своем детстве, о том, откуда я родом, о том, чем бы я там занимался... это было невозможно, мне нужно было оттуда выбраться...»[1]

Он работал ассистентом режиссера у Андре Тешине и Мануэла ди Оливейры. Его первый полнометражный фильм, натуралистическая семейная драма «Север» (1989), посвящен родному Кале. За ним в 1995-м последовала драма о герое, больном СПИДом, — «Не забывай, что ты умрешь», решенная, впрочем, неординарно и без характерных для такого рода жанра спекуляций. Фильм получил Гран-при жюри в Канне и Приз Жана Виго. В 2001-м Бовуа снял «Согласно Матьё» (в названии Selon Matthieu обыгрывается то, что по-французски Матьё — евангелист Матфей), драму о любви рабочего парня (Бенуа Мажимель) к жене владельца завода, на котором работает его семья. То, что по описанию похоже на классический бальзаковский или стендалевский сюжет о молодом честолюб-

«О людях и богах»
Des homes et des dieux
Авторы сценария **Ксавье Бовуа, Этьен Комар**
Режиссер **Ксавье Бовуа**
Оператор **Каролин Шампетье**
Художник **Мишель Бартелеми**
В ролях: **Ламбер Вильсон, Майкл Лонсдейл, Оливье Рабурден, Филипп Лауденбах и другие**
Armada Films, Why Not Productions
Франция
2010

[1] См. биографию Ксавье Бовуа на http://www.allocine.fr/personne/ficheperson-ne_gen_cpersonne=3922.html

це, перенесенный в наше время, оказывается драмой мести, обернувшейся l'amour fou. Время от времени Бовуа снимается в качестве актера, например у Мишеля Девиля, Жака Дуайона, Филиппа Гарреля, а также в своих собственных фильмах. Наконец, в 2005-м он совершает прорыв с «Молодым лейтенантом» — снова берет классический для французского кино жанр полицейского детектива и тончайшим образом его рихтует, добавляя одновременно документальные и трансцендентальные акценты.

Предыстория фильма «О людях и богах» такова. В декабре 1991 года исламистский фронт выигрывает первый тур парламентских выборов в Алжире. В стране объявлено чрезвычайное положение. Через несколько дней убит президент Мохамед Будиаф. В стране беспорядки. В октябре 1993-го Вооруженная исламистская группировка (GIA) потребовала, чтобы все иностранцы покинули страну. В конце марта 1996-го группа мятежников похищает семерых монахов-цистерианцев из католического монастыря в Тибирине, в Атласских горах. Вооруженная исламистская группировка берет на себя ответственность за похищение. После того как переговоры исламистов с французским и алжирским правительством не дали никаких результатов, GIA объявила о казни заложников. В конце мая на дороге возле Медеи были обнаружены семь отрубленных голов монахов. Обстоятельства этой трагедии до сих не прояснились. Есть предположения, что роковую роль в истории сыграла алжирская армия, сама промышлявшая захватом заложников и убийством мирных жителей.

В начальных сценах фильма мы видим, как монастырь включен в жизнь деревни. Монахи лечат местных, раздают им обувь и лекарства, ходят на деревенские торжества, в том числе и религиозные, торгуют на рынке монастырским медом, мирно беседуют с имамами. Все заняты, все при будничных делах. Моют пол, отстаивают службы в более чем скромной и тесной часовне, стряпают, что-то мастерят по хозяйству, ухаживают за садом, разливают мед по банкам. Брат Люк (Майкл Лонсдейл) — врач, который больше всех возится с местными жителями и даже выполняет роль конфидента для юной мусульманки, переживающей первую любовь. Настоятель отец Кристиан (Ламбер Вильсон), интеллектуал, которому возят из Парижа библиографические редкости, проводит свободное время за выписками из книг, в том числе из Корана на арабском, но потом вместе со всеми таскает банки с медом для продажи на рынке. В самом деле, у цистерианцев строгий устав, и это выматывающая жизнь: семь служб в день, первая в четыре утра, последняя — около десяти вечера, постоянный труд и молчание, разговоры разрешены только во время капитулов — общих собраний.

Принципиальный момент фильма заключается во внутренней дистанцированности монахов от окружающего их мусульманского мира, хотя они и поддерживают с ним тесный контакт. Бовуа подчеркивает, что монастырь — последний плацдарм высокой культуры и цивилизации, возможно, сохранившийся только благодаря своей изоляции внутри анклава за пределами Франции. Фильм делает ставку на высокую культуру и максимально эту ставку поднимает. Оставаясь в рамках реализма, Бовуа не пытается играть в документализм и реконструкцию реальных событий. Скорее, это неявная театрализация фактов — местами похоже на постановку пьесы, написанной по следам трагедии, что ничуть не вредит киногении картины. У монахов изысканная и старомодно артикулированная речь, настоящая diction (дети из «Класса» Лорана Канте сказали бы, что на таком языке никто больше не говорит; собственно, это тот самый классический французский язык, которому их так мучительно пытаются научить). Ритмическая разбивка фильма — церковные службы, которые, как отмечают французские рецензенты, уже давно никто так точно не представлял на экране (готовясь к съемкам, Бовуа провел несколько месяцев в настоящем цистерианском аббатстве). Музыкальное сопровождение — распевы, исполняемые самими монахами.

Изображение в фильме стилизовано под классическую живопись. Каролин Шампетье, пожалуй, лучший оператор в сегодняшнем французском арт-

кино и полноправный соавтор фильма, рассказывает, что, снимая монахов, в качестве референции держала в голове портреты Рембрандта. В сцене разговора монахов с местными старейшинами мы видим в соседней комнате немолодых мусульманок в ярких шалях и платьях. По свету, по композиции, колористике эта групповая композиция как будто отсылает к экзотическому Востоку Энгра и Делакруа. Картина «О людях и богах» вообще много выигрывает от просмотра на большом экране: чем больше экран, тем лучше.

У этого фильма есть редкая для нынешнего арткино монументальность (при крайне ограниченном бюджете). Он создает ощущение бесконечно разворачивающейся горизонтали. Вот горы уступами спускаются вниз, образуя внутри кадра несколько уровней — передний, средний задний. Горизонтальную протяженность подчеркивает натянутая через весь экран веревка с сохнущим на ней разноцветным бельем. На следующем уступе тоже идет какая-то жизнь. Вереница монахов, направляющихся в деревню, так инкрустирована в пейзаж, что не сразу различима. В то же время внутри монастыря Шампетье и Бовуа были предельно внимательны к тому, чтобы не злоупотреблять осветительными приборами, а максимально использовать естественное освещение в разное время суток. Такое понимание естественного света у Шампетье не случайно: она, в частности, работала оператором на «Увы мне» Жан-Люка Годара.

Сохранив настоящие имена героев, Бовуа практически не рассказывает отдельные, персональные истории. Мы так и не узнаем, как каждый из них пришел к вере, почему очутился в этом монастыре. В то же время это не однородная, неразличимая группа — массовка для звезд Майкла Лонсдейла и Ламбера Вильсона. Каждый из восьми (монахов на самом деле восемь, но погибли семеро) героев уникален: нет необходимости ударяться в предыстории и множить флэшбэки. В фильме удивительный актерский ансамбль, в котором нет ни одного проходного, стертого, не запоминающегося лица — даже у тех, кто призван воплотить совсем скромное и незаметное служение. Каролин Шампетье подчеркивает в интервью: «Мне повезло, потому что передо мной были лица, которые можно было показать без ухищрений... На что мы особенно обращали внимание, так это их возраст. Иногда это совершенно изумляло, как фраза Годара: «Фильм неизбежно становится документальным фильмом о его актерах». Помимо сюжета это еще один документальный аспект картины»[2].

«О людях и богах» — ни в коей мере не экстремистская картина, но очевидно, что у ее создателей трезвая и жесткая позиция по отношению к мусульманскому миру. Хотя в закадровом монологе ближе к развязке отец Кристиан говорит о том, что бывает разный ислам, акценты в фильме расставлены с большей определенностью, чем та, какую допускает стандартная политкорректность. Вспоминается нелицеприятная сцена из предыдущей работы Бовуа «Молодой лейтенант»: полицейская группа во главе с героиней Натали Бэй ловит и допрашивает чеченцев, которые при попытке скрыться застрелили главного героя фильма, того самого «маленького лейтенанта», умницу и идеалиста, только что закончившего полицейскую школу в Гавре и попавшего служить в парижскую полицию, где его почти сразу настигла эта случайная смерть. В фильме «О людях и богах» насилие возникает внезапно и необъяснимо, особенно для зрителя, не слишком хорошо ориентирующегося в актуальной алжирской ситуации. Нет никакой экспозиции, почти как в хоррорах происходит резкая смена регистра повествования. Первая ласточка — нападение на рабочих на стройке, как позднее выясняется, хорватов, единственная сцена, снятая трясущейся ручной камерой. Местный чиновник-западник пытается дать монахам последнее предупреждение, подчеркивая, что возможность отъезда — привилегия, которой лишены его соотечественники. Алжир — страшная страна, говорит он, в ней всегда присутствовало латент-

[2] См. интервью Каролин Шампетье на http://www.afcinema.com/Entretien-avec-la-directrice-de-la,6278.html?lang=fr

ное насилие. Французская колонизация позволяла его сдерживать, но вместе с ней исчезли смягчающие механизмы.

В рождественский вечер вооруженная группа вторгается уже в сам монастырь. И снова как будто нет перехода, ужас и ярость материализуются из ниоткуда. Один из монахов обходит монастырские коридоры и неожиданно сталкивается с вооруженными людьми в камуфляже. Сюжет фильма известен с самого начала, но при этом фильм не отпускает ни на минуту, напоминая советские военные фильмы «А зори здесь тихие» или «В бой идут одни «ста-

«О людях и богах»

рики». От первой атаки монахам удается отбиться: отец Кристиан сумел в нужный момент процитировать Коран по-арабски. Наступает передышка, и община должна принять, казалось бы, очевидное, с точки зрения здравого смысла, решение — покинуть страну. Вариант с присутствием в монастыре военных в качестве защиты был отметен сразу, да и военные, как часто бывает в таких ситуациях, мало чем отличаются от мятежников. На первом «общем собрании» голоса монахов разделились поровну, но настоятель воздержался.

Аргументов, для того чтобы остаться, два. Во-первых, служение в монастыре — это призвание служить именно в этой конкретной местности, а не бегать с места на место. Кто-то из монахов приводит аналогию с цветами, которые никуда не перемещаются вслед за солнцем, а растут там, где укоренились. Во-вторых, монастырь — единственная надежда на выживание для деревни. Когда-то деревня считалась обреченной на вымирание, но присутствие монастыря ее спасло. Монастырь, несмотря на тяготы пребывания в нем, все же уютная и хорошо обжитая институция. Возможно, когда-то каждый из монахов пережил «интерпелляцию», приняв постриг, а возможно, переход этот в силу каких-то условий был естественным и безболезненным. Один из монахов вспоминает о том, как ездил на побывку во Францию на какое-то семейное торжество, где, сидя рядом с матерью и родственниками, вдруг подумал: «А ведь еще можно вернуться. Зажить обычной жизнью в родной деревне». Это и есть критическая точка: граница между мирской жизнью и монастырем оказывается условной. У выбора нет непреложных оснований. Есть только чистый произвол. Самому молодому из монахов, которому решение остаться дается особенно тяжело, настоятель напоминает, что в конце концов это решение ничуть не более безумно, чем решение принять постриг. В сущности, выбора не должно быть, потому что самая главная свобода — это свобода не выбирать. Такой свободой обладает брат Люк, у которого с самого начала нет никаких сомнений относительно того, уезжать или оставаться. В письме к своей семье он цитирует Паскаля — его жалобу на то, ка-

кие только глупости не оправдывались соображениями веры. Но само упоминание Паскаля важнее, чем содержание цитаты. Потому что ситуация фильма в некотором смысле есть актуализация паскалиевского пари. Вера не является очевидной данностью, она — ставка в игре. Но ее условность и произвольность невыносимы, именно такая свобода выбора лишает благодати. Разговоры о том, что деревня без них погибнет, в этом смысле не более чем рационализация. Каждый из монахов должен продумать свое решение, но еще им вместе должны быть явлены знаки.

И они их получают. Например, в сцене, где раненый исламист, как отмечает в своей рецензии в Cinema Scope Кристоф Хубер, «субверсивно» показан с отсылкой к изображениям христианских мучеников. Но все же это не экуменическая субверсия, стремящаяся стереть границы между религиями. Это знак, обращенный к монахам, а не к зрителю. Следующим знаком становится шум вертолета, нарушающий коллективную молитву в часовне. В этот момент происходит единение. На следующем собрании монахи единогласно принимают решение остаться до конца. При этом, выбирая свой путь, монахи как бы апроприируют привилегию, которая в современности закреплена за мусульманами, — принятие мученической смерти за веру.

До сих пор Ксавье Бовуа был внимателен и точен в деталях, выстраивая нечто большее, чем банальный «высокодуховный» байопик, хотя в картине попадались ходульные моменты, когда, например, после окончательного принятия решения настоятель выходит в сад и подставляет лицо под живительные струи дождя. Но дальше в фильме есть сцена, составляющая его главную проблему, возможно, даже роковой фол, который для кого-то из зрителей может аннулировать весь накопленный кредит доверия. Уж слишком легко обедня может превратиться в фарс.

В фильме «О людях и богах» есть момент эпифании. Это сцена, которую можно назвать «Последней вечерей», — торжественный братский ужин перед уже неминуемым концом. Монахи сидят за столом, рама окна подчеркивает рамку кадра, на подоконнике симметрично стоят свечи. Брат Люк встает и включает стоящий в углу магнитофон. Ошибиться невозможно: из магнитофона льется «Лебединое озеро». Из диегитической, то есть звучащей внутри мира фильма, музыка постепенно становится экстрадиегитической, заполняя все вокруг своим пафосом. В подтверждение того, что все делается искренне и всерьез, на музыку накладывается аффектированный монтаж взглядов, улыбок и слез экзальтации. Если по отношению к этому фильму можно говорить о спойлерах, то, по-видимому, главный спойлер содержится именно в этой сцене. В фильме «Согласно Матьё», рассказывавшем вполне светскую историю, вначале, в сцене, снятой с высоты птичьего полета, звучат «Страсти по Матфею» Баха, и, как ни странно, ощущения безвкусицы не возникает. Почему в светской истории звучат «Страсти по Матфею», а в религиозной — «Лебединое озеро», пусть даже эта, не лишенная саспенса музыка жестко кодирована только для русского уха? Было бы лучше, если бы в сцене прозвучали «Страсти по Матфею», как звучит «Аве Мария» в «Лурде» Джессики Хауснер? Или же все-таки необходим некоторый сдвиг в музыкальном сопровождении по отношению к теме?

Возможно, в религиозном кино всегда должно быть что-то на грани фола, если смотреть с точки зрения хорошего вкуса, а значит, здравого смысла. Волнуют ли истинную веру проблемы эстетики? Может быть, чудо и есть дурновкусие, разрыв добротно сотканной повествовательной ткани, который оказывается либо оправданным, либо нет. Последующие сцены фильма отчасти заглаживают этот ляп. Во время съемок произошло реальное чудо: пошел снег. В финальной сцене похитители уводят монахов, и все они вереницей исчезают в метели. Будем довольствоваться этим элегическим финалом и порадуемся тому, что, по крайней мере, не пригодились отрезанные головы монахов, изготовленные из папье-маше.

АНТОН ДОЛИН

Трудности протокола

Раннее утро, задолго до рассвета. Женская фигура встает с постели, едва различимая во тьме, делает шаг в соседнюю комнату — и пропадает из виду. Мужчина еще в кровати. Неохотно приподнимается, натягивает майку. Женщина о чем-то переговаривается с дочкой, которая не вовремя проснулась. Мужчина их не слышит. Он погружен в себя, он один — и останется в одиночестве на протяжении ближайших трех часов, пока не кончится фильм. Закуривает, подходит к окну. За окном ничего не различить, как не понять и того, чем он озабочен. Тьма скрывает город — место действия цикла «Шесть историй с окраин Бухареста», задуманного Кристи Пую в память о его духовном учителе Эрике Ромере. Первая история — «О «скорой помощи» — уже рассказана в «Смерти господина Лазареску», прославившей имя Пую на весь мир и давшей старт «новой румынской волне». Это — вторая история, она называется «Аврора». В «Смерти господина Лазареску» умирал господин Лазареску. Долго, на протяжении всей ночи. А что в «Авроре»? Ночь заканчивается, и восходит солнце?

Действие занимает около полутора суток. Солнце-таки восходит, но этого и не заметить. Туманный межсезонный морок, непогода с легким дождичком. Незаметно подступающие сумерки, и вечный сумрак на непроницаемом лице героя — того самого мужчины в дутой темной куртке и несуразной шапочке, несуразной рубашке и маловатом свитерке. Градус тревоги возрастает: минуты уходят, часы идут, а понять что-либо о нем мы никак не можем. Чего он хочет, куда двигается, почему страдает? Страдает ли? Фильм ускользает, как песок сквозь пальцы. Поначалу интригует, потом раздра-

«Аврора»
Aurora
Автор сценария, режиссер **Кристи Пую**
Оператор **Вьюрел Серговичи**
В ролях: **Кристи Пую, Клара Вода, Катринел Думитреску, Луминита Георгиу, Валентин Попеску и другие**
Mandragora Movies, Société Francaise de Production (SFP), Bord Cadre Films, Essential Filmproduktion GmbH, Romanian National Center for Cinematography
Румыния — Франция — Германия — Швейцария
2010

жает, изводит зрителя. Требует невозможного — понять, узнать, догадаться. Если предыдущая картина Кристи Пую была о человеке умирающем (идентифицироваться с ним мог любой, без исключений), то «Аврора» — о человеке убивающем. Его душа — потемки вдвойне.

Чтобы сделать шаг в сердце тьмы и избежать высокомерия, характерного для авторов жанровых фильмов на ту же тему (детективов, триллеров, психологических драм), Пую пошел на беспрецедентный шаг. Он сыграл главную роль. Обычно режиссер — кривое зеркало, обманчивая призма, посредник между артистом и персонажем, между образом и зрителем. Пую избавляется от промежуточного звена, исправляет «испорченный телефон». Вы написали сценарий, вы режиссировали, вы играли? «Да вы и убили!» — резюмировал бы Порфирий Петрович. Злоумышленник, впрочем, не скрывается. К середине (минут через сорок после начала герой покупает ружье, в начале второго часа совершает первое преступление) становится очевидным, что перед нами не бытописательская драма, а «длинный фильм об убийстве».

Спорный кастинг. Кристи Пую, интеллектуал и мизантроп, раньше не играл в кино — кажется, и амбиций таких не имел (в «Смерти господина Лазареску» в кадре мелькнули его жена и дочь, его родители, но не он сам). Здесь, однако, не самовлюбленность и не эксгибиционизм. Это точнейший выбор. Лучшего исполнителя на роль убийцы придумать невозможно, поскольку требовалось войти в роль, не только «не наигрывая», но и вовсе не играя. Не иметь ни в активе, ни в пассиве стереотипов, из которых складывается кинематографический образ преступника, не важно, сострадательный или обвинительный. Конечно, утверждая, что на главную роль он согласился от безвыходности (посмотрел шестьдесят претендентов, ни один не подошел), Пую лукавит. Просто он, как подлинный пурист, старается не показывать того, чего не испытал сам, — поэтому Лазареску, вопреки названию, так и не умер на экране. Да и тут, показав «человека, готового убить», — в этой роли, по мысли Пую, способен выступить любой, — он скрывает от взора сами сцены убийств. Мы их не столько видим, сколько воображаем.

Изучив во всех деталях несколько уголовных дел, погрузившись в банальную кухню самых страшных преступлений, автор не нашел в себе ресурсов, чтобы передать этот опыт постороннему. В том числе артисту. «Аврора» — фильм о том, что убийство не может быть объяснено и постигнуто даже самим убийцей. Никакие мотивы — в особенности связанные с миражным зрительским наслаждением от зрелища — не могут скорректировать эту максиму. Эстетическая стратегия сливается с месседжем. Непроницаемость убийцы для публики вступает в контрапунктное единство с погруженностью режиссера-артиста в персонаж. Здесь Пую выступает достойным наследником одного из своих кумиров — Джона Кассаветеса, создавшего лучшую картину о ценности отдельно взятой человеческой жизни «Убийство китайского букмекера».

Как нравиться публике и оставаться радикальным художником? Да никак. Если эти два свойства совпадают, то лишь однажды, по счастливой случайности — как произошло со «Смертью господина Лазареску», превратившейся в мире, по воле критиков, в артхаусный блокбастер и моментально обретшей культовый статус. Что ж, Равель тоже был уверен, что «Болеро» никогда не будет исполняться на «Воскресных концертах». Какую стратегию избрать, чтобы остаться верным себе и не думать об успехе, достигнутом однажды? Пую, идущий против любого течения (включая то, которое вынесло его самого на гребень волны), не принял звания основоположника нового румынского кино, разругался вдрызг со вторым лидером — лауреатом «Золотой пальмовой ветви» Кристианом Мунджу — и сделал кино, которое показалось мучительным, почти невыносимым даже самым верным его сторонникам. Однако ни один из тех, кто все-таки высидел до конца, не осмелился впоследствии назвать «Аврору» провалом: все сошлись на том, что это эксперимент. Над зрителем, над собой, над героем, над жанром, над темой. Неудивительно, что

каннские отборщики пригласили Пую не в конкурс, а в «Особый взгляд». Так же логично и то, что в Карловых Варах «Аврора» вошла в тройку самых непопулярных фильмов по рейтингу зрительских симпатий, но получила Гран-при в конкурсе восточноевропейского кино.

Вместо того чтобы оказаться вожаком армии румынских талантов, Пую предпочел остаться в одиночестве — не вынужденном, как Лазареску, а осознанном, как герой «Авроры». Ради этого он провел свой стиль через тройную очистку. Исчез остроумный символизм топонимов и имен (тут ни Лазарей, ни Данте, ни Вергилиев). Ушла дистанция между гуманистом-наблюдателем и страдающим персонажем. Мягкий юмор сменился злым сарказмом. Сделано все возможное для того, чтобы «Аврора» оказалась абсолютной антитезой другой картины со схожим названием — мелодрамы Фридриха Вильгельма Мурнау «Восход солнца», давшей старт интеграции европейского кино в Голливуд и задавшей тон совсем еще молоденькой премии «Оскар» в 1927 году. Ни катарсиса, ни прощения, ни чудес. Ни восходящего солнца. Начавшись в полутьме, фильм завершается в таких же сумерках.

Меняется только место действия, хотя и эта перемена призрачна. Вьюрел (пора, наконец, назвать имя главного героя — в фильме оно впервые озвучивается ближе к завершению) просыпается в квартире сожительницы, куда позже — в присутствии ее бывшего мужа — постесняется даже заходить. Садится в машину, которая принадлежит той же женщине. Едет на работу, где ему не рады: он пришел требовать с коллеги давний долг. В офисе, однако, не остается — он то ли в отпуске, то ли в отгуле, то ли работает по свободному графику. Уходит и оттуда, как чужак, прихватив какую-то папку (ее назначение и содержимое останутся тайной, как и замыслы Вьюрела). Вот Вьюрел дома, но его ли это дом? Квартира ремонтируется, грузчики выносят оттуда вещи. Отчим героя, а затем его тесть входят туда без стука; попытки героя управлять происходящим безуспешны. Из контекста можно догадаться, что дом принадлежал умершему отцу Вьюрела. Он индифферентно бросает взгляд на потолок ванной и видит, что соседи его залили. Социальный инстинкт гонит его на верхний этаж, но не хватает моральных сил и злости, чтобы потребовать от нерадивых соседей компенсацию. Наоборот, он отказывается от денег, вяло бормоча под нос, что у него все равно идет ремонт. Плюнуть на протечку — знак серьезных неполадок в голове, в этом не усомнится ни один обитатель бывшего социалистического блока.

Апатия постепенно уступает место агрессии. Вначале Вьюрел боязливо наблюдает из-за заброшенных фур за домом бывших тестя и тещи, где после развода живут его дети. Во второй половине картины решительно вламывается в их жилище, не обращая внимания на истерический лай собаки и явное неудовольствие хозяйки. Силой врывается в магазин за полчаса до открытия, требуя дать ему сведения об уволившейся продавщице. Забирает дочь с репетиции школьного утренника, несмотря на протесты учительницы. Устраивает скандал самым близким членам семьи за то, что они сменили замки в его бывшей квартире. Неудивительно, что в качестве места преступления бесприютный Вьюрел выбирает стоянку огромного отеля — нейтральное, ничейное место, а в финале приходит в полицию: перед законом все равны, а подобные ему отщепенцы равнее всех. Именно тут ему предложат кофе (не остывший, как в доме тещи) и наконец-то зададут несколько вопросов, ответы на которые действительно кого-то заинтересуют.

Вьюрел лишен собственного пространства и бесповоротно одинок; он — человек промежуточный. С женой разошелся, дочери живут отдельно (как сообщается по ходу дела, по отцу не скучают), тесть с тещей и бывшая супруга с ним общаться не желают. Нынешняя подруга, очевидно, еще не разведена, падчерица к нему не привязана. Отец умер. Мать давно живет с другим мужчиной, которому Вьюрел не симпатизирует. К тому же не вполне ясно, мать это или воспитавшая его мачеха (он к ней обращается исключительно по имени — Пуша). Сослуживцы его недолюбливают, случайные прохожие смот-

рят на него подозрительно. Ненадолго на экране появляется главная героиня «Смерти господина Лазареску», воплощавшая там сострадание и милосердие медсестра Мыоара Аврам (Луминита Георгиу, игравшая во всех значимых фильмах «новой румынской волны» и у Михаэля Ханеке). Тут она — лишь соседка, которая неохотно соглашается посидеть несколько часов с дочерью героя, пока бабушка не придет домой; неуютное ощущение царит в ее квартире-коммуналке, по которой бродят шесть-семь человек. Туалет всегда занят, каждый погружен в свои дела, и девочка остается тут против желания, подчиняясь требованию отца.

Примерно так же неуютно на просмотре «Авроры» зрителю. Он будто вклинился в чужую жизнь, поневоле стал свидетелем того, на что ему совсем не хотелось смотреть. Возможно, с этим связано решение Пую сменить оператора — вместо признанного мастера и экс-соавтора Олега Муту пригласить Вьюрела Серговичи. Основной принцип сохранен: камера следует за движениями персонажа, не предвосхищая, а констатируя события. Но изменилась дистанция между наблюдателем и объектом — она стала неприлично короткой. Зритель будто сидит у монитора и смотрит немонтированный материал, снятый с камер слежения. Нетривиальная длина некоторых сцен, сделанных без единой склейки, не направлена на эстетизацию материала — только на эффект присутствия там, где нам присутствовать не положено.

Самый очевидный пример — сцена, в которой Вьюрел долго и некрасиво моется в задрипанном душе ремонтируемой квартиры. Но и в первом кадре картины — нагота, первый внятный диалог — о наготе. Любовница Вьюрела рассказывает о казусе, приключившемся с ее дочкой Ольгутой в школе. Девочка предположила, что в «Красной Шапочке» охотники достают из брюха волка голую бабушку; ведь в ее одежду переоделся волк! Этот анекдот, по признанию автора, есть приглашение зрителя в интимную зону, автоматически превращающее нас в вуайеристов. Подглядывающий всегда одинок. В этом зритель картины сродни ее режиссеру-актеру и герою. И так же беззащитен, будто обнажен. Отсюда неизбежный дискомфорт при публичном просмотре «Авроры»: редкий случай, когда выдающийся кинофильм может оказаться более уместным на экране телевизора.

Пую погрузился в своего героя на неслыханную глубину — зрителю, который ныряет за ним, элементарно не хватает воздуха. Однако те, кто держится, принимают вызов режиссера и пытаются самостоятельно решить детективную загадку. Известно, кто убийца, осталось догадаться, кто жертвы и каковы мотивы. Пую помогает, подкидывая подсказки с неслыханным усердием. Нам нужны как бы незначительные детали, которые помогут восстановить картину преступления? Не проблема. Мы узнаем, что муж подарил подруге Вьюрела (ее, кстати, зовут Джина) шелковое платье за 740 евро — но это цена со скидкой, изначально оно стоило 1270. Учительницу Ольгуты зовут Клаудиа Попа. Судя по плакатам с объявлением о концерте Depeche Mode на автобусной остановке, действие разворачивается в начале 2009 года (потом выяснится, что в феврале или начале марта). Вьюрел — инженер-металлург, у завода, где он работает, аббревиатура UGICP. Его фамилия Генга, живет он в доме номер пять по улице Фетести, в блоке H27, лестница B, второй этаж, квартира 118. В молодости увлекался ELO и Led Zeppelin, а также собирал игрушечные машинки. Его дочерей зовут Луминица и Лакримьюара, старшей семь лет и она учится в первом классе школы № 139, а младшей — четыре. Он разведен с женой. На стоянке отеля Intercontinental он застрелил Иштвана Золтана, который был нотариусом его бывшей жены, а также его неопознанную спутницу. Потом убил бывших тестя и тещу Дана и Родику Ливински, проживающих в пригороде Китила. Также мы можем узнать, что лучшие скребки для ремонта выпускает фирма Viking. Продаются они в «Брикосторе».

Информации хватит с избытком. При наличии фантазии и аналитического мышления можно отыскать не одну — с десяток возможных причин преступления. Преступление страсти: ревность к бывшей жене, зависть к ее

благополучию. Однако убил он не жену, которую не пытался даже найти (правда, устроил скандал в бутике, где искал некую Андреа, но впоследствии выяснилось, что жену звали иначе — Амалией), а тещу с тестем и нотариуса. Не иначе, тоже был одержим комическим поиском причин и виноватых. К тому же страсть страстью, но у Вьюрела уже есть новая семья... Версия вторая: скорбь по ушедшему отцу, преувеличенный инфантилизм, неприязнь к предполагаемому отчиму (его, тем не менее, Вьюрел убивать не собирался). Третий вариант: инженер не в себе, его преследует навязчивая идея. Он аутичен, пьет какие-то таблетки, паспорт с истекшим сроком действия не продлен еще с прошлого июля. Но и это не дает четкого ответа на вопрос, зачем было нужно так тщательно готовить убийство некоего нотариуса. Четвертая версия: социальная безнадега. Но у Вьюрела есть и жилплощадь, и семья, и работа, минимальные нормы приличия соблюдены.

Может, экзистенциальная тошнота, напоминающая о «Постороннем» Камю и «Коротком фильме об убийстве» Кесьлёвского? Этот вариант — самый близкий, самый узнаваемый. Однако те «прирожденные убийцы» оказывались едва ли не агнцами в сравнении с карающей машиной государства. У Пую система ни в чем не повинна. Герой сам идет сдаваться в полицию, и именно там его наконец-то пытаются выслушать и понять. Ужас в том, что причины преступления не ясны ему самому. Или, во всяком случае, он не готов их сформулировать. Весь фильм Вьюрел посматривает в сторону от камеры, будто там — вне поля нашего зрения — располагается ответ на его вопросы. А потом вдруг глядит прямо в объектив: увидев его непроницаемое лицо, теряешь надежду на то, что подобный ответ в принципе существует.

«Вы думаете, что понимаете то, что я говорю, и это меня пугает», — признается новоявленный преступник. И правда, допрос сводится к протокольным подробностям и не касается сути. Весь фильм с первого кадра — нейтральный протокол убийства. Каких бы камер слежения мы ни установили, как бы пристально ни следили за убийцей, невозможно понять и объяснить тот крайний жест, который навсегда отделит его от остальных. Тех, кто не убивал. «Аврора» — картина о том, как переступают черту. Открытие Пую сводится к тому, что переходят ее незаметно даже для того, кто ее переходит. «Не бывает убийц — только люди, которые убивают», — авторский эпиграф.

Пую считает величайшим гением своего соотечественника Эжена Ионеско, к драмам которого отсылает «Смерть господина Лазареску». Продолжая в «Авроре» тему наивысшего абсурда — абсурда смерти, — режиссер дрейфует уже в сторону меланхоличного Беккета, его «Сцен без слов». В предыдущем фильме говорилось о том, как мало значит диагноз рядом с самим фактом смерти, в этом — как мало значит расследование в сравнении с фактом убийства. Обе картины — в зоне между сократовским «Я знаю, что ничего не знаю» и вергилиевским «Всех ожидает одна и та же ночь»; какой уж тут рассвет, какой восход солнца. Но только и именно в «Авроре» режиссер подвел героя и зрителя к опасной грани небытия, за которой кончаются символы и образы, а кино превращается в чистую эмпирику. Попутно же подписал приговор тому натурализму и детерминизму, которыми прославилась в последние годы «румынская школа». Реальность существует, ничего с ней не поделаешь, но если она нас не делает сильнее, то непременно убивает. К этому знанию Кристи Пую добавляет фильм безжалостный и меткий, как контрольный выстрел в голову.

МАРИЯ БЕЙКЕР

Not another film

«Еще один год»
Another Year
Автор сценария, режиссер **Майк Ли**
Оператор **Дик Поуп**
Художник **Саймон Бересфорд**
Композитор **Гэри Йершон**
В ролях: **Джим Бродбент, Лесли Мэнвилл, Рут Шин, Питер Уайт, Оливер Молтмен, Дэвид Брэдли, Карина Фернандес, Имелда Стонтон**
Thin Man Films, Focus Features International, UK Film Council, Film4
Великобритания
2010

1

Одна из лучших картин каннского конкурса-2010 «Еще один год» (Another Year) Майка Ли не получила никаких призов, но заработала высшие баллы в рейтинге международных критиков, разглядевших в традиционалистской работе не «еще один фильм признанного мэтра» (эта формулировка применима, скорее, к дежурным опусам его каннских конкурентов — от Алехандро Гонсалеса Иньярриту и Бертрана Тавернье до, к сожалению, Кена Лоуча и Такэси Китано), а признаки неконсервативного — в отличие от британских обычаев, рассмотренных режиссером под лупой, — искусства. В очередной раз выяснилось, что в кино есть традиции, которые сильнее и радикальнее любого, даже самого дерзкого новаторства.

Как и в своем предыдущем фильме «Беззаботная» (Happy-Go-Lucky), Майк Ли обратился к современному материалу и выбрал в главные героини стареющую незамужнюю женщину по имени Мэри (Лесли Мэнвилл), секретаршу из Южного Лондона. Впрочем, сразу стоит заметить, что современность, которая вроде бы под боком и не взывает к специальной обработке (чем и пользуются почти все сегодняшние киноавторы) воспроизводится Ли с такой же тщательностью и почти фетишистской скрупулезностью, как и викторианская эпоха в «Вверх тормашками» или послевоенное время в «Вере Дрейк». В эту современность изначально заложен привкус «ретро» — как напоминание о том, что ни времена, ни люди, ни отношения — особенно британские — не меняются никогда. А потревожить их можно лишь на каплю — да и то ценой собственного душевного спокойствия.

Поппи, героиня «Беззаботной», как раз и хотела растормошить классический британский характер, разогнать его до несвойственной ему скорости, распалить почти до южной темпераментности (не случайно самой ударной сценой того фильма был урок аргентинского танго). И все это она проворачивала без ущерба для собственного здоровья: тогда еще Майк Ли не добрался до момента, когда империя — в виде британских, да и не только британских, традиций — нанесет ответный удар. Миновать его было невозможно — и вот со всей тяжестью он обрушился на героиню новой картины.

Несчастливица Мэри — не столько антипод «беззаботной» Поппи, сколько она же двадцать лет спустя (в Канне ее тут же прозвали unhappy-go-unlucky). Сбивчивый хохот уже не может скрыть душевных разломов, рассеявшиеся иллюзии больше не вызывают ностальгии, а витальность обмелела, стала рефлексом, неврозом, «формой без содержания». Пристанище Мэри — одиночество, алкоголизм и редкие вылазки в уютный, как с картинки, дом Тома и Джерри — уже немолодой, но по-прежнему идеальной семейной пары, — которые вместе вечность и, вне всяких сомнений, не могут не умереть в один день.

Впрочем, легкие и оттого особенно тревожные сомнения все-таки возникнут. И по поводу неисправимой обреченности Мэри, уже научившейся плакаться в собственную жилетку, так как чужим слезам нигде не рады — их, как и чужое счастье, готовы терпеть до поры до времени. И по поводу «буколической» идиллии Тома и Джерри, неспроста — хотя сами они над этим смеются — носящих имена популярных мультяшных героев.

Извечная коллизия Майка Ли — испарение естественности и возникновение на ее месте тяжеловесной искусственности. Беззаботность Поппи с годами вылилась в наэлектризованную усталость Мэри. А «любовь до гроба» Тома и Джерри обязана своим существованием взаимному принуждению к любви — обоюдному договору, рожденному из страха перед одиночеством, старостью, смертью.

Если угодно, это история о том, откуда берутся традиции, как еще не расплесканная, не прожитая жизнь немеет и затвердевает в чуждой ей форме, которая, впрочем, очень быстро начинает восприниматься как единственно возможная. Но бесформенность — констатирует Ли на примере Мэри — еще страшнее. Норма с ее жесткими ограничениями — куда меньшее зло, чем неприкаянность и свобода.

Персонажи «Еще одного года» — британцы до мозга костей в том, как они исполняют рудиментарные ритуалы, спустя десятилетия выродившиеся в матрицу какого-нибудь рядового английского телемыла. В том, как элементарно не допускают даже мысли, что этим ритуалам может быть какая-то альтернатива (пускай и в реальности ее, альтернативы, действительно нет). И — главное — в том, как они не способны, при всем сочувствии, принять тех, кто в силу обстоятельств живет не по правилам, не вписывается в повороты, нарушает раз и навсегда установленный кодекс поведения.

Поппи из «Беззаботной» с удовольствием нарушала правила дорожного движения, безуспешно пытаясь научиться водить и выводя из себя своего инструктора. Мэри из «Еще одного года», эта повзрослевшая Поппи, уже отлично управляет автомобилем, даже не будучи трезвой, но вот вписаться в какое-либо иное пространство, кроме размеченного маршрута из Лондона в Кройдон и обратно, ей никак не удается. И даже где-либо за пределами Лондона — Кройдона она не была — эта подробность, как удар под дых, действует в финале, когда, собравшись на очередной семейный ужин, Том и Джерри обсуждают с Кейти, невестой своего сына, свои бывшие и будущие путешествия. Мэри в их кругу — легальный изгой, человек, имевший все шансы, но по каким-то причинам не сумевший встроиться (а это куда тяжелее, чем добровольное нежелание встраиваться), для которого нет места даже на обочине, потому что Кройдон, существующий на обочине Лондона, уже никакой другой обочины не предусматривает.

Дихотомия искусственного и естественного, сверхусловного и ускользающего от какой-либо условности характеризует и искусство Майка Ли.

Особенно это проявилось в минималистской структуре «Еще одного года» — скупой на эмоции, но щедрой на драмы пьесы, чья отстраненность и серьезность контрастируют с легкостью и комедийностью «Беззаботной». Трагедия вышколенных, застегнутых на все пуговицы и имеющих каждый свой ярлык характеров медленно и незаметно истлевает в кинотеатральной работе Ли до драматургической паутины, скрывающей такие драмы, что ни одна условность с ними не справится. Именно в момент, когда паутина рвется, приоткрывая эту бездонную пропасть, Майк Ли заканчивает фильм.

«Еще один год» построен как четырехактная пьеса, в которой рутина повседневности — рождение младенца, встреча с другом, начало любви, смерть родственника — сопряжена со сменой времен года и соразмерена с природным циклом. Английская осень сменяет английское лето, и на огороде у Тома и Джерри поспевают экологически чистые помидоры, которыми они потчуют Кейти. Эта подчеркнуто искусственная конструкция изобличает у Майка Ли не столько саму себя, сколько неизбежную искусственность нашей жизни, через которую тщетно пытается пробиться каждый из его героев. Даже если этого не сознает, довольствуясь предложенной ему ролью. Ниже — комментарии к этим ролям, сделанные с учетом их «чисто английской» — не случайной для Майка Ли — выправки.

2

Дорогие мама и папа.

Как обещал, высылаю вам расписание, успешно использованное нами при подготовке к прошлогоднему рождественскому обеду. Расписание предусматривает завершение работы к часу дня, а рассаживание гостей и подачу еды на стол — к 13.30.

11.45. Переложить клюквенный соус и масло с бренди в вазочки для подачи на стол.

— Положить мороженый жареный картофель и пастернак на противни.

— Налить воду для варки овощей в кастрюли.

12.00. Удалить фольгу с индейки (индейка помещается в духовку в 6 утра) и удалить излишки жидкости.

— Начать приготовление колбасок-чиполат.

— Начать приготовление ромового соуса.

— Начать приготовление хлебного соуса.

12.15. Поместить мороженый жареный картофель в духовку.

12.20. Приготовить начинку.

12.25. Поместить овощной пирог (для Мэри-Джейн) в духовку (NB! Мэри-Джейн вегетарианка).

12.30. Поставить на огонь кастрюльки с водой для моркови и брюссельской капусты.

— Включить раздаточную тележку с электрическим подогревом.

— Перевернуть картофель.

12.35. Поместить пастернак и начинку в духовку.

12.45. Включить воду в кастрюльке для зеленого горошка.

— Поместить морковь и брюссельскую капусту в (кипящую к этому моменту) воду в кастрюльке.

— Перевернуть картофель и пастернак.

— Поместить тарелки и блюда для овощей в (разогретую к этому моменту) раздаточную тележку с электрическим подогревом.

12.55. Поместить зеленый горошек в (кипящую к этому моменту) воду в кастрюльке.

13.00. Поставить на огонь соус.

— Поместить овощи на блюда для овощей в раздаточной тележке.

— Разогреть рождественские пирожки.

— Приступить к разрезанию индейки.

Если у вас возникнут дополнительные вопросы, пожалуйста, обращайтесь.

Всего наилучшего,

Тим

Предположим, что это письмо написано тридцативосьмилетним уроженцем южного Лондона, выходцем из предместья Кройдон. Холостым, бездетным, проживающим ныне в Гилфорде в графстве Суррей, работающим менеджером среднего звена в крупной компании, выплачивающим ссуду за двухэтажный кирпичный дом типовой застройки начала 90-х, посещающим бассейн два раза в неделю, ресторан «Бомбейские специи» раз в неделю, церковь по воскресеньям и родителей — по праздникам.

«Еще один год»

Теперь предположим, что родителям Тима где-то за шестьдесят. Года три назад, после того как его отец ушел на пенсию с поста директора сети прачечных, они перебрались из скромного трехспального жилища в просторный дом с большим садом в лучшей части Кройдона. Каждый день они отправляются за покупками в супермаркет TESCO, смотрят сериал «Коронейшн стрит» с 1960 года по понедельникам, четвергам и пятницам, голосуют за консерваторов и проводят последнюю неделю августа в пансионе «Фалмут» в Корнуолле. Младшая сестра Тима, Лиззи, проработав семь лет в отделении банка «Барклайс», что напротив TESCO, поехала с приятельницами отдохнуть на Коста-Брава, встретила там официанта Хорхе, женатого и многодетного, бросила ради него работу в банке и устроилась посудомойкой в пляжный бар, где он работает.

«Подумать только, — говорит мать Тима, — к Рождеству мы послали Лиззи ваучер на 25 фунтов из продовольственного отдела TESCO, чтобы она могла купить себе индейку и пудинг, а она отправила подарок обратно! Пишет, что не признает супермаркетов и ест только натуральные продукты, выращенные в *Каталонии*». Мать Тима поджимает губы. «Оставь ее в покое», — говорит отец Тима и жмет кнопку на телевизионном пульте. «О боже!» — вздыхает Мэри-Джейн (вегетарианка), девушка сорока двух лет, и смотрит на Тима. Тим спит, сидя на диване, фиолетовая бумажная корона из рождественской хлопушки съехала на глаза. Мать Тима замечает взгляд Мэри-Джейн и думает, что покойная Пегги была бы счастлива, если бы ее Мэри вышла за их Тимми. Эта мысль посещает ее раз в году на протяжении последних семи лет — в рождественский вечер, когда хлопоты по приготовлению индейки позади, телеобращение королевы просмотрено, порт выпит, подарки распакованы и посуда перемыта, но Мэри-Джейн не прощается, а усаживается со всем семейством у телевизора и, нервно хихикая, сообщает, что принесла с собой настольную игру: специальное рождественское предложение от TESCO «Тайна убийства в семейном замке» всего за 9 фунтов 99.

Теперь предположим, что Тим и его семейство — персонажи фильма Майка Ли. Распределим роли. Мэри-Джейн пусть будет Салли Хокинс («Без-

заботная»), а еще лучше — Карина Фернандес (учительница фламенко в «Беззаботной» и Кэйти в «Еще один год»). Кэйти как раз родом из Кройдона. Милая, странненькая немного, в меру закомплексованная, в меру эмансипированная, политически корректная — обычная южная англичанка нижнесреднего класса, смесь постглобалистской эксцентрики и патриархального великодержавного викторианства. Чуть поскрести ее ногтем, и из-под «Я в полном порядке: у меня интересная работа, прекрасные друзья и любимая кошка!» вылезет патетическое джейнэйровское: «Reader, I married him!»

Майк Ли заметил как-то в интервью, что его школа в северном графстве Ланкашир по духу была викторианской. В течение последних ста лет викторианство на Британских островах мутирует, успешно адаптируясь к современности. Наказание розгами в государственных школах Соединенного Королевства было отменено в 1987 году, а в частных — только в 2003. Современные британцы продолжают измерять длину в дюймах, а вес в фунтах, называют улицы и площади новых спальных районов в честь королевы Виктории, судят о людях по их классовой принадлежности и считают чашку чая с молоком панацеей от всех бед. И хотя Майк Ли сказал все, что хотел сказать о викторианской Англии в «Вверх тормашками», в других его картинах — «Вера Дрейк», «Все или ничего», «Дурные времена» и «Еще один год» — можно разглядеть гримасы викторианского наследия.

Тима сыграет Дэниел Мейз (Сид Дрейк, сын Веры Дрейк из одноименного фильма), хотя, возможно, Оливер Молтмен (Джо в «Еще одном году» и Джейми, муж-подкаблучник сестрицы Хелен в «Беззаботной») больше подходит. Собственно, на эту роль подойдет практически любой англосаксонский мужчина средних лет без особых примет и вредных привычек, застрявший у телевизора в постпубертатном состоянии, в самых бурных своих фантазиях представляющий тот день, когда кройдонский «Кристал Палас» победит и «Челси», и «Мэн Юнайтед», и «Арсенал» и станет-таки чемпионом Англии. Тимоти Сполл, увы, уже слишком стар для этой роли. Ему придется довольствоваться ролью отца Тима — человека пролетарского происхождения, прошедшего путь от конторского клерка до директора сети прачечных.

На мать Тима можно попробовать Элисон Стедмен. Бывшая жена Майка Ли и актриса, вошедшая в анналы британского ТВ в роли Беверли из «Дня рождения Абигайл». Свое место в истории английской массовой культуры Майк Ли заслужил ведь не «Пальмовыми ветвями» и венецианскими «Львами» и даже не полудюжиной оскаровских номинаций, а телеспектаклем «День рождения Абигайл», поставленным в 1977 году по пьесе собственного сочинения. Карикатура на мещан (lower middle class) из спальных районов (suburbia) беспощадна, как полотно Хогарта, и произвела на телезрителей, зараженных консьюмеризмом 70-х, такой же эффект, как хогартовский «Модный брак» на просвещенную аудиторию середины XVIII века.

Майк Ли посадил в герметичное пространство — гостиную семейства Мосс — две супружеские пары плюс одинокую женщину (мать девушки Абигайл, празднующей день рождения по соседству) и предложил им разыграть вечеринку. Хозяйка вечеринки, Беверли Мосс, продавщица косметики в большом универмаге, глупа, нелепа и вульгарна. Беверли — королева пошлости. В этом персонаже нет ничего, кроме «самодовольного величественного мещанства», которое, как учил Набоков, русским словом «пошлость» выражается точнее, чем английской «вульгарностью» и означает «поддельную значительность, поддельную красоту, поддельный ум, поддельную привлекательность». Вечеринка пошляков и пошлячек в гостиной Беверли Мосс — оргия «поддельности», участники которой корчат из себя что-то и не попадают в роль, проговаривая бессмысленные тексты, — заканчивается смертью мужа хозяйки.

Это мучительное напряжение фальшивого социального контакта — «день рождение Абигайл» различной степени тяжести — разыгрывается актерами Майка Ли как обязательное упражнение во всех фильмах. Фальшь необходима, потому что через нее проступает правда. Скетч летнего барбекю из «Еще

одного года», когда безнадежно опоздавшая Мэри нервно здоровается с каждым участником застолья по очереди, не замечает новорожденного младенца, а потом закуривает сигарету, отпугивая от стола всю честную компанию, — классический образец «психодраматической» режиссуры Майка Ли.

Отец Тима — Тимоти Сполл. Или Питер Райт. Предположим, Майк Ли сделает его северянином. Родом из Ньюкасла. Родители Тима познакомились в 1970 году в пабе «Королевская голова». Его мать, выпускница школы медсестер, приехала в Кройдон навестить тетю Джойс. Его отец пришел в «Королевскую голову» отмечать первую зарплату: он получил диплом сантехника и поступил на работу в небольшую, но процветающую фирму. Они встречались две недели, потом она уехала обратно в Лондон. Ему казалось, что он никогда больше не увидит эту крутую девчонку в мини-юбке, которая могла усидеть пять бутылок коричневого эля за раз, и не валилась потом под стол, как местные девушки, и курила ароматные сигареты, и разговаривала так необычно, поюжному, и называла его *Darling*. Но она вернулась — через год — хоронить тетушку Джойс. А после похорон они вместе поселились в Кройдоне. Устроиться сантехником в южном Лондоне ему не удалось, но его свекр помог ему получить должность в компании индустриальных прачечных. Через полгода они поженились, а через два месяца после свадьбы родился Тимми.

Возможно, похороны тетушки Джойс, алкоголички и заядлой кошатницы, и случайную встречу в церкви разлученных любовников Ли снимет отдельным ретроспективным эпизодом. Потребуются дополнительные второстепенные персонажи: викарий (Джим Бродбент), соседка (Имелда Стонтон) и т.д. Возможно, гроб не впишется в узенькую лестничную площадку эдвардианского домика и скорбящим придется вызывать плотника. Возможно, во время этого психодраматического упражнения Майк Ли расскажет актерам вот такую историю из собственного детства: «В двенадцать лет я стоял в коридоре дома моего только что умершего дедушки. Шел снег, гроб с трудом спускали по лестнице, и я подумал про себя: «Из этого получится прекрасный фильм».

Ли работает с актерами как психотерапевт, достигая не просто «вхождения в образ», а полного перевоплощения, срастания участников игры с предложенными образами. В процессе этих психодраматических сеансов возникает фильм. Вернее, условно правдоподобное пространство слов, жестов, ситуаций и персонажей, из которого потом режиссер отбирает материал для съемки. Ли любит повторять, что его метод близок к работе писателя или художника: начиная картину со скупых мазков (актеры и несколько строчек истории), он запускает игровой процесс, результат которого ему неизвестен. Камера появляется тогда, когда фильм уже создан: чтобы зафиксировать уже сконструированное трехмерное пространство и с минимальными потерями перенести его на плоскость экрана.

Он всю жизнь снимает один фильм. О драме повседневности, она же — драма жизни. О людях, закованных в стереотипы и рутину, о боли и страдании, спрятанных под масками «отцов», «детей», «жен», «мужей», «братьев», «сестер». О жизни заурядных, эксцентричных, закомплексованных, одиноких, странных и очень симпатичных островитян, как о частном случае жизни рода человеческого.

Дорогие мама и папа!

Я пишу вам, чтобы поблагодарить вас за прекрасный рождественский подарок, который вы подарили мне в этом году.

Сумма, которую вы перечислили мне, ушла на покупку левого ботинка для горного туризма. Я добавил к этой сумме деньги, полученные мною от коллег по работе и от тетушки Кэрол, и купил пару отличных ботинок.

В ближайший уикэнд я отправляюсь в Озерный край вместе с группой друзей из Церкви и смогу опробовать новые ботинки. Я попрошу Дэвида сфотографировать меня в ботинках и пришлю вам фотокарточку.

Всего наилучшего,

Тим

АНТОН ДОЛИН

Бессмысленно & беспощадно

«Беспредел»
Autoreiji
Автор сценария, режиссер **Такэси Китано**
Операторы **Хитоси Такая, Кацуми Янагидзима**
Художник **Норихиро Исода**
Композитор **Кэйити Судзуки**
В ролях: **Такэси Китано, Киппэи Сиина, Рио Касё, Дзюн Кунимура, Фумиё Кохината, Соитиро Китамура и другие**
Bandai Visual Company, Office Kitano, Tokyo FM Broadcasting Co.
Япония
2010

Да что с ним стряслось? На этот вопрос кинематографическая общественность ответа так и не нашла. Всеобщий любимец Такэси Китано достиг апогея популярности к середине 2000-х: мальчики плакали над «Фейерверком», девочки лили слезы над «Куклами», широкое население хохотало над «Дзатойти», радетели семейных ценностей умилялись «Кикудзиро». А потом пошло-поехало: «Такэсиз», «Банзай, режиссер!», «Ахиллес и черепаха»; аудитория стремительно уменьшалась, критики кривились, дистрибьюторы отказывались от проката, довольствуясь выпуском на DVD. Кризис возраста? Осточертевшая популярность? Неудачно выбранный жанр? Неспособность к творческой авторефлексии? Наше неумение понять авторефлексию японского творца? Затянувшаяся акция протеста против любви народной?

Интереснее всего, однако, было узнать не «что случилось», а «что дальше». Саморазрушительная трилогия завершена. Канонизация автора идет своим чередом, помимо его воли: вышла долгожданная книжка «Китано о Китано», состоялась в парижском Фонде Картье огромная ретроспективная выставка Такэси-художника. Все способствует возвращению на круги своя, что бы он ни снял, куда бы его ни занесло. Казалось, Китано подчинился велению судьбы, вновь обратившись к тому, что его когда-то прославило, — снял новый фильм о якудза под названием «Беспредел». Его тут же пригласили в каннский конкурс... и опять не наградили! Даже хуже. Очередной опус японца оказался на последней, позорной строчке неформального рейтинга критических симпатий. В 1999-м Китано не премировали за «Кикудзиро» будто в от-

местку за то, что после своих поэтичных и брутальных гангстерских эпопей он снял лирическую комедию. В 2010-м не простили того, что после усердных самокопаний, знаменующих в европейском понимании творческую зрелость, мэтр изготовил доходчивый, жестокий и тупой фильм про бандитов. Видно, и в цивильной Европе живет тот же комплекс, что в России: кончились «лихие 90-е» — надоела блатная музыка. Теперь все в законе.

Все, да не все. Китано сам по себе, ему законы и тенденции не писаны, простых путей он не ищет. Войти второй раз в ту же реку — задача трудная; войти и всем понравиться — вовсе невыполнимая. А потом иди доказывай, что река уже другая.

Уровень погружения в материал в «Беспределе» напоминает не ранние фильмы Китано, а какие-нибудь «Выборы» Джонни То: только здесь гангстеры решают политические вопросы неполитическими средствами. Ругань не смолкает, мордобой не останавливается, убийства следуют одно за другим — без разбора и ранжира, без малейшего уважения к иерархии. Куда подевались молчаливый минимализм «Точки кипения» и героический стоицизм «Сонатины»? Где трагический накал «Жестокого полицейского» и элегантная меланхолия «Фейерверка»? Жизнь животных, да и только: дарвинистская борьба за выживание, в которой нет победителя — одни жертвы. В конце концов всегда появится тот, кто сильнее, умнее и хладнокровнее.

Этого Китано простить не смогли. Какие-то пару десятилетий назад он дал кинематографу то, чего категорически не хватало: героя. Паяц и садист, интроверт и мученик, самурай и романтик, отнюдь не красавец, но безусловный харизматик, он узнавался без труда даже в автопародийных масках Актера («Такэсиз»), Режиссера («Банзай, режиссер!») и Художника («Ахиллес и черепаха»). А тут... Не исчез, не растворился — хуже. Стал в общий ряд, перестал выделяться на угрожающе темном фоне. Начало «Беспредела» — бесконечная линейка гангстеров среднего звена, ожидающих у своих одинаковых машин окончания сходки боссов. Камера равнодушно-внимательно движется вдоль построения, не задерживаясь ни на одном лице, включая физиономию Бита Такэси. Все — ублюдки, все — бесславные.

Китано играет некоего Отомо — шефа клана среднего звена, подчиненного клану Икэмото, который, в свою очередь, входит в клан Санно-кай. Икэмото неосмотрительно вошел в альянс с кланом Мурасэ, что не одобрил сэнсэй Сэкуити (он же «господин Президент»), возглавляющий Санно-кай. Теперь Отомо стал крайним в этой неудобной ситуации: он должен спровоцировать Мурасэ и изничтожить его клан, чтобы очистить репутацию Икэмото. Впрочем, въезжать в интригу совершенно необязательно. С первых же эпизодов очевидно, что предстоит война всех против всех, а искать среди якудза «белых» и «черных» нет никакого смысла. Если кто и белый, так только худший из мерзавцев — стравливающий своих вассалов Сэкуити, носящий как примету статуса белоснежный спортивный костюм; остальные обряжены в темные пиджаки. На каком-то этапе Отомо — Китано надевает светлый пиджак, будто пытаясь разорвать иерархическую цепь и подняться на ступеньку, возвыситься до звания главного героя. Но и это иллюзия. Его судьба так же плачевна, как судьбы всех остальных, мотивы столь же плоски и жалки.

А каковы, собственно, мотивы для кровопролития? Уж точно не лояльность клану, как в «Сонатине» или «Брате», не любовь, как в «Фейерверке», не родственные чувства, как в «Жестоком полицейском». Только инстинкт выживания и инстинкт власти, которые в мире «Беспредела» нераздельны. Короткие всплески атавистически эротических эмоций, которые время от времени возникают в фильме, относятся к той же инстинктивной области взаимного подавления и подчинения. Нет и отдохновенных детских игр, которые помогали гангстерам ритуально готовиться к смерти в «Сонатине». Нет даже очистительного молчания, пауз, во время которых косноязычные герои Китано когда-то находили мир сами с собой. Лишь неостановимое сквернословие и драки.

Гангстерская вселенная в «Беспределе» настолько непривлекательна и однообразна, что единственным спасательным кругом для зрителя становится череда пыток и убийств — все более виртуозных, все более изобретательных. Каждая — самоценный перформанс или новаторская инсталляция, где физиология перевоплощается в дизайн. Каждая — умопомрачительный гэг: публика истерически хохочет, закрывая глаза от ужаса. Шантаж дипломата при

«Беспредел»

помощи ядовитой змеи и мертвой проститутки. Отрывание головы при помощи автомобиля и веревки с петлей. Втыкание палочки для еды в ухо. Приготовление лапши с отрезанным пальцем. Собственно отрезание пальца — но при помощи тупого канцелярского ножа. Удар по челюсти, позволяющий жертве откусить собственный язык. Наконец, превращение рта пациента в кровавое месиво при помощи бормашины. Последние два эпизода особенно характерны: речь — тоже оружие в борьбе, и любая возможность заткнуть противнику рот дорогого стоит.

В «саморазрушительной трилогии» Китано исследовал на ином материале тот же круговорот жестокости в обществе и природе, не позволяющий поставить точку, завершить сюжет. Если там он высмеял Автора во всех его ипостасях (звезда, режиссер, художник), то тут низложил Героя, потерявшего последний шанс на самостоятельное и осознанное действие. Все равны, никого не жалко, а мир замкнут сам на себе. Китано остается несравненным мастером монтажа, но отказывается от прежних эллиптических структур: происходящее — в кадре, умолчаний нет, а зритель лишен права на обобщения и допущения. Холодные цвета — синий, серый, черный — в интерпретации постоянного оператора Китано, выдающегося формалиста Кацуми Янагидзимы, не дают шанса на сентиментальность, свойственную другим фильмам режиссера о якудза. Дело завершает музыка Кэйити Судзуки — сухая, пунктирно намеченная, задающая ритм. Ритм значительно более медленный, механистичный, отстраненный, чем в «Дзатойти», над которым Китано работал с тем же композитором. Не случайно и то, что, кроме самого Бита Такэси, все актеры фильма впервые снимаются у Китано, что, по его признанию, помогло создать на съемочной площадке необходимое напряжение и подобающе дискомфортную атмосферу.

Самоидентификация с персонажами фильма — равноправными шестерен-

ками репрессивной машины — для зрителя возможна лишь в том случае, если он когда-либо был членом японского гангстерского сообщества. Даже единственный полицейский (Фумиё Кохината) здесь — коррумпированный подлец, даром что школьный товарищ Отомо, с которым он когда-то встречался на боксерском ринге. Единственный (что характерно, чисто комический) герой, способный вызвать понимание и сочувствие, — это посол несуществующей африканской республики Гбана, на территории которой гангстеры Отомо открывают свободное от налогообложения казино. Наглядный пример того, как мало шансов у рядового гражданина на противостояние организованной преступности. Даже если он обладает дипломатическим иммунитетом.

«Граждане Японии, это бред!» — так называлось популярнейшее телешоу Китано, где об обычаях и ритуалах его родной страны в свободном бесцензурном режиме рассуждали иностранцы, экспаты. Эта роль в «Беспределе» поручена послу Гбаны, вынужденному столкнуться с правилами якудза. Африканец, однако, далек от позиций морального судии: наоборот, он хочет свою долю от прибыли. Эволюцию Китано нетрудно проследить, сравнив «Беспредел» с «Братом», где ближайшим соратником героя был чернокожий мафиозо. Расовые и языковые барьеры рушились, когда побратимы умирали друг за друга. То ли дело гбанийский посол, получающий от японцев заслуженное «Не брат ты мне, гнида черножопая». В ответ он, подобно негру из «Жмурок» Алексея Балабанова, бьет себя в грудь и кричит: «Я свой!» Вообще, бессмысленные и беспощадные «Жмурки» — самый близкий аналог «Беспредела». Тут даже есть свой Сергей Михайлович — тот самый, в белом спортивном костюме. Только внешне актер Соитиро Китамура больше похож на председателя Мао, чем на Никиту Михалкова. Что поделать, азиатская специфика.

«Жмурки» были комедией абсурда, родившейся на стыке канонов новорусского кино и криминального этикета постперестроечной России. Поставить такой же диагноз «Беспределу» трудно, поскольку канон классического и современного якудза-кино за пределами Японии мало кому знаком. Очевидно, этот фильм ближе к реальным якудза, чем предыдущие картины Китано. Бесспорно, тут режиссер без лишней меланхолии расправляется с эстетикой поэтичного насилия, придуманной и введенной в моду им самим в 1990-х. Неужто мэтр удовлетворился такими скромными задачами, не выходящими за пределы национальных кинотрадиций и его собственного стиля?

Маловероятно. Есть в «Беспределе» и еще кое-что. Хаотичная структура и нигилистский юмор предыдущих трех картин Китано знаменовали его расставание с прилипшим амплуа закоснелого инфантила, стареющего ребенка с душой поэта. «Беспредел» же — первое серьезное размышление режиссера о смерти. Китано убивал своих альтер эго из фильма в фильм, а в середине 1990-х так вошел в образ, что чудом разминулся с костлявой, попав в серьезную аварию. Однако смерть во всех его фильмах, вплоть до «Кукол», была поэтическим тропом, отсылающим к театру Кабуки или Но. В «Беспределе» она впервые показана иначе: безличная и безжалостная сила, обеспечивающая обновление человеческой популяции на планете. Она всегда приходит неожиданно и незаслуженно. Каждому, кого она настигает, становится мучительно больно за бесцельно прожитые годы, но только на пару секунд, пока палочки не воткнулись в ухо или голову не оторвало. Тем, кто смотрит со стороны, остается глупо смеяться. Хорошо смеется тот, кто смеется последним. В этом фильме таковым является зритель.

ВИКА СМИРНОВА

Под песком

Все бывшее — вечно, и море выбрасывает его на берег.
Фридрих Ницше

«Ностальгия по свету» — документальный фильм о временах Пиночета, история об уничтожении нации или — точнее — история об уничтожении Истории. Снятый как классическое эссе — фотографии и свидетельства выживших, компетентные комментарии и меланхоличный, с оттенком легкого нарциссизма голос за кадром, — он вроде бы встраивается в традицию европейских (преимущественно французских) картин о травме и забвении. Впрочем, по ходу повествования это сближение оказывается поверхностным.

При некоем формальном и содержательном сходстве фильм Патрисио Гусмана рассказывает о том, что сегодня значит история. Большая и малая, коллективная и интимная. Гусман возвращает ей то, с чем последняя так долго боролась, — неотвратимую материальность свидетельств, историю как историю фактов, людей и вещей в их осязаемом, неабстрактном присутствии.

Фильм открывают пейзажи пустыни Атакамы — океаны песка, скалы, испещренные рисунками древних, — равнодушное нечеловеческое пространство, галлюцинаторное, как театральная мизансцена. Ирреальность ландшафта подчеркивают белоснежные купола гигантских обсерваторий, напоминающих космические грибы, занесенные соседней галактикой.

В 70-е годы именно в этих местах располагались концентрационные лагеря Пиночета — аккуратные геометрические конструкции, возводимые с той же трогательной рацио-

«Ностальгия по свету»
Nostalgia de la luz
Автор сценария, режиссер **Патрисио Гусман**
Оператор **Катель Джиан**
Atacama Productions, Blinker Filmproduction, Cronomedia, Pyramide International, Westdeutscher Rundfunk (WDR)
Франция
2010

нальностью, с которой строились Аушвицы и Треблинки. На выцветших фотографиях фигурируют длинные арестантские корпуса и горстки людей. Власть потрудилась над тем, чтобы заключенные испарились со снимков так же, как они исчезли из государственных архивов. Впрочем, ученые говорят, что современников это исчезновение едва ли интересует. Они не идентифицируют себя с наследием геноцида. Им любопытней история звезд, чем события далеких 70-х.

Метеоритный дождь заливает экран, напоминая то хлопья снега, падающие в фильмах Алена Рене, то осколки космической пыли из какого-нибудь популярного нонфикшн. Эффект, который рождает подобный прием, — чувство потерянности во времени, пребывание там, где соседствуют несколько «прошлых» и «настоящих».

«Мы никогда не находимся в настоящем», — говорит один из сотрудников обсерватории. «Даже когда я беседую с вами, световой сигнал немного запаздывает, и настоящее немедленно становится прошлым».

Эта реплика, брошенная в самом начале картины, казалось бы, направляет мысль в традиционное русло (настоящего нет, а прошлое — всего лишь конструкция, пригодная для бесконечных и, разумеется, произвольных интерпретаций). Однако по ходу фильма эта фраза приобретает двусмысленность, повисает в виде вопроса или, скорей, провокации. Она не позволяет помыслить отсутствие настоящего, представляя его как предвосхищение и запаздывание, как то, что не завершилось и одновременно вот-вот наступит.

И действительно, настоящее упрямо присутствует в «Ностальгии...» и в качестве материального следа — останков людей, которых пощадила история, и самого фильма, рождающегося на наших глазах. Настоящее здесь — своего рода цезура во времени — это голос, который начал рассказывать, рассказывает и, даже умолкнув, будет рассказывать историю истребления. Как скажет одна женщина — из детей расстрелянных: «Я знаю, что эта история началась не со мной и не мною закончится. Я занялась астрономией, и этот опыт помог перенести боль в параллельное измерение. Он дал мне понять, что настоящему никогда не приходит конец».

В этом незавершающемся настоящем существуют чилийские женщины, ищущие мужей и детей, сгинувших на просторах пустыни. С полиэтиленовыми пакетами и лопатами они больше похожи на археологов, кропотливо — миллиметр за миллиметром — просеивающих океаны песка.

Подобно любому из геноцидов, чилийский стыдливо замалчивает собственную историю. Выжившие рассказывают о том, как педантично работала машина, стирая свидетельства истребления. Трупы бросали в море и уничтожали бульдозерами. Куда более скрытная, чем нацистская, эта власть не желала оставить потомкам возможности эмпирических доказательств. (Впрочем, даже власть «третьего рейха», с ее педантизмом в отношении архивации Холокоста, едва ли давала себя увидеть. Ее страсть к различного рода уклончивости, к метафорам и эвфемизмам свидетельствовала о нежелании когда-либо оказаться на территории, где язык смог бы высказать все до конца.)

Поэтому неудивительно, что с большим опозданием история производит ревизию — она возвращает все то, что оставалось похороненным в речи и под песком.

Тридцать лет поисков приносят свои трофеи — берцовые кости, личные вещи, остатки зубов. Одна из женщин рассказывает, как «встретила ногу своего брата» — в бордовом носке и полуистлевшем ботинке. Перед тем как предать останки земле, она обнимала их, сидя в глубине коридора.

Эти странные ритуалы прощания имеют свою мифологию. Возможно, в этой одержимости ритуалом еще живы инстинкты племен, соблюдавших обряды и по ночам хоронивших своих мертвецов. А может быть, в этом упрямом поиске доказательств проявляется европейское благоговение перед вещью как последним прибежищем материального и одновременно свидетельством нашего присутствия в мире. Культ вещи и страх забвения, вещь как цель и уси-

лия для ее сохранения — европейский фетиш, непонятный и генетически чуждый отечественной культуре. Европеец привязан к материи, потому обретение вещи здесь равносильно обретению времени в его физической материальности.

Современный человек связан с предшествующей ему историчностью и одновременно лишен той невинности взгляда, которая бы позволяла помыслить любое первоначало. Он вписан в историю как свидетель случившегося. Представлен себе самому как вещь, сочлененная с миром вещей. Как сказал бы Фуко: любая позитивность является в результате признания конечности нашего присутствия в мире. Неудивительно, что в картине Гусмана стремление обнаружить следы истории (останков зубов и костей) тесно связано с признанием единственной формы опыта — опыта собственного тела в пространстве. Поэтому в фильме фигурируют астрономия, археология и история, вступающие в отношения со временем, пространством и следом.

Так астрономия помогала узникам лагерей выживать. С помощью любительских микроскопов заключенные наблюдали за звездами, испытывая «невероятное чувство свободы». Чуть позже, опасаясь побега, охранники запретили эти ночные пленэры. Любопытно, что многие из детей заключенных впоследствии занялись астрономией. Желание приблизиться к прошлому примирилось с признанием абстрактных законов Вселенной, а история Большого взрыва — с локальным взрывом в национальной истории. Ученые доказали: на клеточном уровне и человек, и звезда гомогенны.

Не менее интимным союзником стала археология, чье искушение отыскать собственную историю в зоне принципиальной ее невозможности, «буквально докопаться до времени», кропотливо снимая напластования прошлого, произвело парадоксальный эффект. Путешествующие по пустыне женщины словно оказались на границе времен, в нескончаемой одиссее, пронизанной смешанным чувством причастности и оторванности. Уже не вполне жизнь, но еще и не вполне смерть. След прошлого не просто уводит за рамки собственного присутствия. След — это еще и способность переживания ностальгии как опыта абсолютной дистанции, сохраняющей память живой.

И, наконец, опыт самой истории в ее утверждении ценности эмпирического. Бывшее — в его физическом воплощении (факты, свидетельства) — позволяет по-новому строить свои отношения с собою и обществом, принявшим или отвергнувшим события Чили. Если опыт прошлого невозможен исторически, потому что его нельзя засвидетельствовать, то возможен возвышенный исторический опыт — присвоение всеобщей Истории посредством переживания ее как своей.

Не случайно в финале нам показывают памятник жертвам репрессий. Может быть, самый странный из всех, которые доводилось увидеть.

Не мавзолей (над ним едва ли были уместны официальные возложения венков и надгробные речи) и не кладбище (патетика здесь кажется чем-то излишним).

На стене из желтоватого камня фотографии тех, кто ушел. Улыбающиеся, сосредоточенные, в одиночку и парами — невероятно живые лица, каждое со своим выражением. То, что можно было бы называть «местом памяти», поразительным образом сочетает в себе неповторимость конкретной судьбы и законность любой Истории. Эти люди на фотографиях продолжают жить в непрекращающемся настоящем, каждый на своей странице, поразительно избегнув произвола забвения.

НИКОЛАЙ ПАЛЬЦЕВ

И корабль плывет

Вот как кончится мир
Вот как кончится мир
Вот как кончится мир
Не взрыв но всхлип
Т.С.Элиот. Полые люди

Мировой кинематограф знает немереное множество экранных кораблей, военных и пассажирских, исправно следующих — или сбивающихся с пути — из пункта А в пункт Б, от крейсеров и авианосцев до трансокеанских лайнеров и легких катеров, не говоря уже о хрестоматийных фрегатах и фелуках, без которых и авантюрно-приключенческий жанр не жанр и сама экранная история человечества не вполне история. Как-то, задавшись целью вынести на бумагу только самые известные из лент, действие которых происходит на палубе или в трюмах быстроходного судна, я оставил это занятие за его видимой бесконечностью на исходе третьего десятка.

Символично, однако, что XX век (он же век кинематографа) открывают и замыкают фильмы без кавычек и оговорок рубежные — как в плане духовного самостояния этого многострадального века, так и в плане наработанного в его ходе художественного мастерства. Вдумаемся: имела бы право Десятая муза носить это имя, не будь у ее истоков так и не превзойденного на протяжении столетия (без малого) эйзенштейновского «Броненосца «Потемкин» — фильма, ставшего легендой и не перестающего порождать легенды самим фактом своего существования? Или — из другого, эстетически несопоставимого, но отнюдь не менее симптоматичного для нас, вчерашних и сегодняшних, ряда: «Титаника» (1997) Джеймса Кэмерона, не

«Фильм социализм»
Film socialisme
Автор сценария, режиссер **Жан-Люк Годар**
Операторы **Жан-Поль Баттагиа, Фабрис Араньо, Поль Грива**
В ролях: **Катрин Танвье, Патти Смит, Робер Малубье, Жан-Марк Стеле, Ален Бадью и другие**
Vega Film SA, Office Federal de la Culture, Télévision Suisse-Romande, La Ville de Genève, Suissimage, Fondation Vaudoise, Fond Regio Films, Wild Bunch, Canal+
Швейцария — Франция
2010

столь силою изощренных спецэффектов, сколь остротой провидческой интуиции его создателя, побуждающего и теперь с тревогой ощущать пугающую хрупкость нынешнего существования нашей планеты, исполненного непримиренных внутренних противоречий и внешних опасностей, впрямую уподобляющего нас пассажирам злосчастного лайнера, столпившимся на палубе в лихорадочном ожидании спасательной шлюпки, места в которой может и не достаться...

А между ними — выглядывающая из-за корпуса «Броненосца» незабываемая «Аталанта» (1934) Жана Виго, и целых два «Мятежа на «Баунти» — не тех, разумеется, что в навязчивой телерекламе, а Фрэнка Ллойда с Чарлзом Лоутоном (1935) и Льюиса Майлстоуна с Марлоном Брандо (1962), — и два не менее знаменитых «Восстания на «Кейне» — Эдварда Дмитрыка (1954) и Роберта Олтмена (1988). А как забыть пронзительную «Пассажирку» (1961) Анджея Мунка, пришедшую к зрителям незаконченной, но оттого не менее совершенной? А могут ли изгладиться из памяти два феерических корабля, рожденных неисчерпаемой фантазией Федерико Феллини: лайнер-мечта «Рекс» из опрокинутого в провинциальное детство режиссера «Амаркорда» (1973) и лайнер-Немезида «Глория Н.» из его же, лишь по видимости атрибутированного грозовым 1914-м монументального киноэпоса «И корабль плывет» (1983)?

И, если уж речь зашла о топонимике экранных имен, как обойти молчанием несущую смутный оттенок угрозы «Эсмеральду» — курсирующий по лагуне теплоход, открывающийся смятенному взгляду прибывшего в давнюю цитадель средиземноморской цивилизации в неосознанной жажде последнего экстаза и конечного избавления от тревог композитора Ашенбаха в висконтиевской «Смерти в Венеции» (1971)? Или «Миссисипи» — шхуну-мечту, зовущую в никуда главного героя и его «Сирену» в отмеченной нарастающей, как снежный ком, экзистенциальной тревогой одноименной ленте Франсуа Трюффо (1969)? Что уж говорить о пришедшем к зрителю (западному, нас его заставили ждать еще чуть ли не тридцатилетие) на редкость своевременно — в середине бурных 1960-х — провидческом и снайперски точном в своей диагностике «Корабле дураков» Стэнли Креймера, тоже апеллирующем к кровоточащему опыту недавней истории, но стопроцентно обращенном в неспокойное настоящее...

Общий антураж креймеровской социально-политической драмы приходит на память, когда размышляешь о последнем образце творчества еще одного основоположника французской «новой волны» — ленте Жан-Люка Годара «Фильм социализм», вызвавшей нешуточное замешательство в Канне.

Любой фильм Годара требует от своей аудитории недюжинной встречной работы. Этот воспитанный в Швейцарии и, как можно догадываться, впитавший с детства основы протестантского, в кальвинистском варианте, отношения к действительности француз, получивший универсальное образование в обеих странах и сохранивший неугасающий интерес не только к художественным новациям в искусстве, но и к любому новому слову в гуманитарной и естественной науке, бесконечно взыскателен не только к себе самому: не меньшего он требует и от своего зрителя. Не знаю, проводилось ли подобное исследование, но для меня лично информационная насыщенность любого эпизода (да что там: любого кадра) годаровской ленты несравнима с информационной насыщенностью картин какого бы то ни было из ныне работающих европейских режиссеров, не исключая и самых изощренных — таких как Ларс фон Триер, Питер Гринуэй, Дэвид Линч и некоторых других. Итог очевиден: фильм Годара требует повышенной концентрации, пристального внимания и, насколько это возможно, двукратного или троекратного пересматривания. Ибо за первым планом повествования открывается второй, третий, четвертый, многократные отсылки к авторитетам из разных областей науки, политики, культуры, то и дело возникающие на экране в виде надписей-слоганов, являют собой досадное отвлечение для зрителя, силящегося уразуметь привычную — или кажущуюся привычной — суть экранной интриги, кото-

рая — замечу, забегая вперед, — в большинстве случаев принципиально вторична для создателя фильма, стремящегося донести до аудитории свое главное, выстраданное послание.

Французский мастер регулярно опережает развитие своего вида искусства то на пять, то на десять, то на целых двадцать лет. Не помню, чтобы местом действия какой-либо из виденных мною годаровских лент был пущенный в плавание корабль. Однако если попытаться соразмерить уместность той или иной среды человеческого обитания с масштабом задуманного автором

«Фильм социализм»

обобщения — в данном случае затрагивающего не только эмоциональную или политическую (как случалось в 60—80-е годы) сферу существования, но в буквальном смысле вопрос о выживании человечества, экологическом, духовном, наконец, просто физическом, — приходится признать: лучшей метафоры не изобрести. Перед нами (не забудем, что на экране политкорректные «нулевые») дополна населенный мужчинами и женщинами разных национальностей и цветов кожи суперсовременный лайнер, с удобствами для самых разнообразных видов досуга, отплывающий в развлекательный круиз по Средиземноморью. Остается — и зритель с готовностью это делает — лишь пристально вглядываться в лица и телодвижения пассажиров и экипажа, пытаясь понять, чем они живут, к чему стремятся, что исповедуют. Тут-то, думается, и должен в полную силу заработать инструментарий зрительского восприятия, не в последнюю очередь сформированного блестящими образцами экранного психологического реализма, одним из лучших примеров которого явился уже упомянутый креймеровский «Корабль дураков» (опирающийся, заметим в скобках, на не менее значимый в художественном плане литературный первоисточник — одноименный роман Кэтрин Энн Портер).

Однако успевший настроить себя подобным образом зритель с первых же минут начинает подозревать, что в фильме Годара «что-то не так». В самом деле: картину открывает великолепный в своей спонтанности кадр целующихся птичек, который сменяет продолжительный проезд камеры по колышащемуся морскому простору. Море, вместилище нескованной и никому не подвластной природной жизни, не раз возникало в лентах режиссера, чаще всего символизируя утраченную персонажами свободу; отчего же здесь оно окрашено в интенсивно-синие, будто подсвеченные анилином тона, суля неопределенную, но явно присутствующую угрозу? И почему в первые десять-пятнадцать минут общие планы ничем не примечательного время-

препровождения пассажиров на судне — казино, какой-то развлекательный конкурс, палубный бассейн, заполненный ресторанный зал — тоже предстают в неестественно напряженных тонах, будто с пленочного оригинала снята не слишком доброкачественная видеокопия? На периферии внимания остается тривиальная по сути реплика, то ли оброненная кем-то из пассажиров, то ли по нечаянности выползшая на экран в виде титра: «Деньги — благо для общества». Что, действительно, можно на это возразить, особенно увидев развернувшийся во весь экран флаг, сотканный из гербов европейских и прочих государств, символизирующий, как можно подумать, нынешнее умиротворенное состояние цивилизованного человечества. Не он ли является — закрадывается неудобная мысль — знаковым воплощением того самого «социализма», который Жан-Люк Годар, этот неустанный и бескомпромиссный искатель истины в кино и реальности, вынес в заглавие своего очередного фильма?

Зрительская настороженность усиливается, когда в кадре возникает и повторяется еще один слоган: «Вещи как они есть». К чему бы это, ведь самое время всерьез познакомиться с теми, кто населяет лайнер, проникнуться их заботами и надеждами. Наверняка так бы и поступил режиссер, условно говоря, «креймеровского направления» в кинематографе. Иное дело Годар: не раз словесно и образно утверждавший в своем творчестве кредо ненасытного книгочея, он, скорее, склоняется не к утонченному психологизму прозы Кэтрин Энн Портер, а к более давнему, ренессансному (и в конечном счете — народному) прообразу книги и фильма Креймера: одноименному роману в стихах славного гуманиста Себастьяна Бранта, где налицо притчевое, сказовое начало, скептическое размышление не об алиенированном, расколотом человечестве XX столетия, а о человечестве как таковом, человечестве в целом. Больше того: прекрасно отдающий себе отчет в том, как зарождается инерционность зрительского восприятия, Годар по обыкновению поступает наоборот: смешивая интересы, озабоченности и судьбы, демонстративно «забывая» о только что показанных персонажах, он создает фрескоподобный *групповой портрет* этой многоязычной человеческой общности, не без иронии демонстрируя, что шиллеровско-бетховенское «Обнимитесь, миллионы» как нельзя менее соответствует рекламной картинке объединенной Европы начала третьего тысячелетия.

...В одном из проходов встречаются и знакомятся друг с другом двое: француз и некий англоговорящий субъект — то ли представители фонда Симона Визенталя по розыску нацистских преступников, то ли агенты неких секретных служб. На пароходе и впрямь занимает каюту «люкс» выхоленный пожилой джентльмен по имени Отто Голдберг; о нем говорится, что некогда он работал в службе Гелена, затем в Алжире и Тунисе, затем где-то еще; а настоящее имя его — герр Кривицкий, впоследствии благополучно перекрасившийся в Ричарда Кристмана. (Вспоминается незабвенный «Альфавиль»: не там ли откомандированный в Галактику корреспондент газеты «Фигаро-Правда» Иван Джонсон на поверку оказывался Лемми Коушеном, персонажем популярного комикса, этаким Джеймсом Бондом европейского разлива?) Чуть позже выясняется, что искомого субъекта доискивается — и тоже не без причин — обаятельная россиянка с непроизносимым для западного уха именем и отчеством, которая оказывается *майором Каменской* (нашей сверхпопулярной беллетристке, ей-богу, стоит отправить Годару в Швейцарию, где он ныне живет, большой букет роз за нежданную пиар-акцию!). Последняя интересуется судьбой одного из пропавших эшелонов испанского золота, еще в 1936-м отправленного республиканским правительством в Советский Союз; Каменская полагает, что и к этой афере приложил руку Кривицкий-Голдберг, на территории Израиля более известный как Моисей Шмуке. (Да, чуть не забыл: то ли зловещего нацистского преступника, то ли кого-то, кто его преследует, сопровождает очаровательная молодая девушка по имени Алиса...)

Итак, сделана заявка на детективное расследование, но клюнувшему на очередную обманку зрителю придется еще раз разочароваться: разоблачение так и повиснет в воздухе, растворившись в рекламных аттракционах, безостановочном мельтешении по палубе разноязыких пассажиров и обрывках их разговоров, в которых споры об открытиях античных геометров перемежаются с ламентациями по поводу неизбежного отставания Франции в области тотального оцифровывания всего и вся. «Сравнивать можно только несопоставимые вещи», — задумчиво изрекает Каменская, а на экране, то ли подтверждая, то ли опровергая позицию героини, появляется двойной портрет: Сталин — Гитлер. А чуть позже перед нами возникает мировая столица Антонио Гауди Барселона и возникает титр-слоган, отсылающий столь же к истории мирового кино, сколь и к раннехристианскому прошлому человечества: «Quo vadis Europa?»

От глобального — к частному и индивидуальному, и от частного — к универсально значимому: такой ход внутрикадровых и закадровых размышлений Годар с блеском продемонстрировал еще в фильме «Германия девять ноль», созданном на рубеже 1990-х, в эпоху начала грандиозной трансформации мирового порядка. И там, и здесь его замысел выстраивается по модели музыкальной фуги, а точнее — симфонии, безжалостно разбивая привычные стереотипы традиционной экранной зрелищности во имя того, что, с его точки зрения, было и остается главным для кинематографа как зеркала окружающего мира. Не случайно еще в 1993 году в одном из интервью он взволнованно говорил своим собеседникам: «Просветительская функция кино, документального и научного, практически не выполнена... У кино есть сумма обязанностей: оно должно документально запечатлевать работающий мир... Кино должно было сделать великие вещи, но оно пошло по пути зрелищности. И одна из главных функций человеческой деятельности — взгляд на мир посредством кино — все еще не использована...»[1]

Итак, куда движется Европа, оставшаяся за бортом круизного лайнера? Во второй трети фильма нас переносят в европейскую глубинку, с виду почти идиллическую, как любовный союз нежно тянущихся друг к другу двух мулов (еще одна лирическая вставка, в которой опять же находится место всем, кроме... человека), одного из которых пасет миловидная девушка, читающая «Утраченные иллюзии» Бальзака. Мы знакомимся с ее окружением — семьей, которой принадлежит заправочная станция и гараж «Мартен». Узнаем, что жена главы семейства готовится к местным выборам, а ее муж это не вполне одобряет. На фоне выяснения их отношений, с неизбежностью отражающихся на детях, возникают совсем неожиданные вопросы. Дети недоумевают, например, что такое Свобода, Равенство и Братство — лозунги для электората или что-то действительно жизненно важное. Замешкавшиеся родители в конце концов смогут плохо-бедно объяснить им, в чем суть демократии и почему маме так важно победить на выборах. Ведь (и снова на помощь зрителю приходит экранный слоган) *простых выборов не бывает*.

Так-то оно так, и тут как нельзя более уместна ссылка на Сен-Жюста. Однако на пороге XXI век — век самодовлеющего торжества СМИ. На станции появляется съемочная группа, интервьюирующая обитателей. Только в конце этой истории выяснится, что никакие это не телевизионщики, а либо гангстеры, либо нанятые конкурентами профессиональные киллеры, не оставляющие никого из семьи в живых...

И из поля зрения, завершая своего рода *антитезис*, уходит уютная европейская деревушка, вновь уступая место бороздящему воды Средиземноморья лайнеру. Наступает пора чрезвычайно важного для создателя фильма *синтеза*, емко озаглавленного титром «Наши ценности».

---

[1] См.: Г о д а р Жан-Люк. Человек, который слишком много знал. — «Искусство кино», 1999, № 7, с. 101.

Перед пассажирами, сходящими на берег, должны, по понятному зрительскому ощущению, возникнуть памятники культуры, символизирующие многовековую историю ареала. Но Жан-Люк Годар не был бы Жан-Люком Годаром, покажи он простую экскурсию по местным достопримечательностям. Впрочем, оговорюсь: одну экскурсию и даже говорящего по-русски экскурсовода он все-таки демонстрирует: это знаменитая одесская лестница, возникающая в череде наплывов из эйзенштейновского «Потемкина».

Художественное органично вплетается в хроникальное, как и в эпизодах посещения Египта, Израиля, Греции. И снова, как и в ленте «Германия девять ноль», фабула неуловимо трансформируется в страстный авторский монолог — монолог-рассуждение о цене, заплаченной за нынешний парадный облик европейской цивилизации. Перед нами проходят кадры заселения Палестины в начале XX века, кровопролитной гражданской войны в Греции в конце 1940-х, высадки союзных сил в Неаполе (и тут как нельзя более кстати оказываются запечатлевшие антигитлеровское восстание эпизоды фильма Нанни Лоя «Четыре дня Неаполя», вплетенные в фильм на правах хроники), документальная съемка барселонской корриды 1936 года, с которой участники вместе со зрителями прямиком отправляются сражаться с франкистами... Все это неотменимо важно для Годара, но этого не могут — и не стремятся — узнать, увидеть, прочувствовать пассажиры круизного лайнера. Не столько потому, что обретаются в разном историческом и календарном времени, сколько потому, что демонстративно не дают себе в этом отчета. В конце концов они заплатили за поездку немалые деньги и жаждут одного — удовольствия. Как замечает безымянный экскурсант, обозревая сокровища одного из неаполитанских музеев: «Для французов здесь многовато итальянского искусства».

Так глубинным мотором фильма, основным приемом которого становится антипарадность, *антизрелищность* (в смысле декларированной Годаром в цитированном интервью установки на «просветительскую функцию кино»), оказывается драма трагического беспамятства, на которое обрекает своих невольных адептов потребительская цивилизация. Персонажам годаровской ленты отнюдь не грозит участь пассажиров «Титаника»: скорее всего, многие из них умрут в собственных постелях. Но дремлющая до поры Этна, скрывающаяся за фасадом объединенной Европы (и шире — западного мира), в наступившем политкорректном веке может еще не раз выплеснуться наружу смертоносными потоками огня и лавы.

Недаром за секунду до финала очаровательная Алиса (героиня-отзвук мудрой, как мир, сказки Льюиса Кэрролла) задумчиво повторит слова, вынесенные в предпоследний экранный слоган: «Когда закон несправедлив, справедливость выше закона».

Проникнутый горьким скепсисом и незримой болью отзыв Годара-художника, вот уже полвека, вопреки всему, делающего свое дело в беспокойном мире кино, красноречив не менее, чем лаконичные репризы Белого дома: «No comment».

АЛЕКСЕЙ МЕДВЕДЕВ

366

Сцена снята одним планом. Обнаженные мужчина и женщина отдыхают после секса. Женщина говорит: «Мне нравится дом, в котором я живу. Внизу живет пожилая пара — они мне, как родители. Я часто хожу к ним ужинать. А соседка напротив — моя лучшая подруга. Я часто провожу время с ней и ее другом... А еще я сижу с детьми из шестой квартиры, когда у их мамы дела. Дом, может, не очень красивый, но я чувствую себя здесь... под защитой».

Почему-то сразу понятно, что она врет. Хотя действие «Високосного года» Майкла Роу происходит в четырех стенах — на съемной квартире героини. И бог его знает, чем там занята журналистка Лаура во внешнем мире, что правда, а что нет. Но в данном случае как-то до боли ясно, что с соседкой напротив она даже не здоровается, а детей не знает, как зовут. Что нет у нее никакой жизни за пределами квартиры-темницы, да и в пределах — нет. Потому что нет самой Лауры. Есть только изворотливый, скрытный зверек, у которого одна цель — выгрызть внутренности телу, в котором он поселился.

Герои Киры Муратовой, обманщики и их жертвы, часто мучаются мыслью о том, что ложь и правда никак формально неотличимы друг от друга. Слова всегда звучат убедительно и красиво. И самое искреннее признание, и самый чудовищный обман одинаково правдоподобны. «Что бы я ни сказала, ты все равно не узнаешь, правду я говорю или неправду» («Два в одном»; в скобках напомню, что это ответ героини на вопрос о том, спала ли она со своим собственным отцом). А чтобы узнать, надо влезть в душу другому человеку. У Муратовой это невозможно, отсюда и мучения. У Роу возможно только это. С первого кадра мы получаем неограниченный доступ ко внутреннему миру двадцатипятилетней некрасивой, молчаливой, полноватой мексиканки с индейскими корнями. Этот опыт стоит того, чтобы через него пройти.

«Високосный год»
Año bisiesto

Авторы сценария **Лусия Каррерас, Майкл Роу**
Режиссер **Майкл Роу**
Оператор **Хуан Мануэль Сепульведа**
Художник **Алисарин Дуколомб**
В ролях: **Моника дель Кармен, Густаво Санчес Парра, Армандо Эрнандес, Марко Сапата и другие**
Instituto Mexicano de Cinematografia, Machete Producciones
Мексика
2010

В двадцать три года австралиец Майкл Роу раздумывал над тем, не начать ли ему комфортную карьеру телесценариста. Потом передумал и уехал в Мексику — зарабатывать деньги журналистикой, а в свободное время писать пьесы и сценарии. Прошло десять лет, пьесы и сценарии получали второстепенные премии, продюсеры вежливо интересовались его первым полнометражным проектом «Натюрморты», но ничего не менялось. Роу решил взять дело в свои руки. Он получил сценарный грант, купил цифровую камеру и компьютер для монтажа и за полтора месяца написал сценарий «Високосного года». Одно место действия, три роли со словами, съемки в партизанском стиле — в общем, вполне подъемная вещь.

Мехико-Сити внес свои коррективы — грабители обчистили квартиру, унесли камеру и компьютер. Роу пришлось искать настоящих продюсеров и добавить откровенных сексуальных сцен, чтобы создать видимость коммерческой привлекательности. На главную роль он пригласил Монику дель Кармен, которая до этого успела мелькнуть в «Вавилоне» Алехандро Гонсалеса Иньярриту (ничто в минутном эпизоде не предвещало, что когда-нибудь она выйдет за пределы амплуа туповатой служанки-»латинос»). Фильм позвали в «Двухнедельник режиссеров». Роу получил «Золотую камеру» — приз за лучший дебют. Сейчас он готовится к съемкам «Натюрмортов» — истории экспата, живущего в Мексике. Ему сорок лет. Пока это похоже на историю со счастливым концом.

Кажется, замысел «Високосного года» родился из школьной шутки. В любом классе всегда находится хоть один человек, родившийся 28 февраля или 1 марта, и окружающие непременно начинают над ним подтрунивать: «Вот родись ты 29 февраля, подарки бы получал раз в четыре года». А что произойдет, если человек умрет 29 февраля? На четыре года его близкие лишатся возможности помянуть умершего, завершить работу траура. А стало быть, тот след, который он оставил в чужих жизнях, не сможет отойти в область элегических, примиряющих воспоминаний. Четыре года подряд будет все так же больно.

Эта простая и удивительно эффективная метафора високосного года выстраивает драматургию фильма. Действие начинается в последний день января. На следующий день Лаура перевернет страницу календаря. Она будет методично помечать крестиком прожитые дни, а последний, 29-й, заранее закрасит красным фломастером. Дни ее проходят в выполнении несложных журналистских заданий и телефонных разговорах с матерью и младшим братом, единственным близким ей человеком. У нее есть увлечение — секс со случайными партнерами. Вот она бреет ноги и подкрашивает губы, а в следующем кадре уже приводит к себе домой очередного знакомого, встреченного в кафе или клубе. Монтажные склейки пожирают пространство большого города. Это сделано не для создания атмосферы клаустрофобии. Просто то, как Лаура снимает мужчин в клубе, — не важно. Важно только то, что происходит у нее дома. Или, точнее, только то, что произойдет у нее дома, когда наступит 29 февраля.

Ее третий любовник в фильме сам нарушит свою анонимность (его играет Густаво Санчес Парра — единственный опытный актер в этом безупречном ансамбле). «Меня зовут Артуро. А тебя?» — «Какое тебе дело...» В отличие от других, совсем уж оскорбительно невнимательных мужчин, Артуро будет разговаривать с Лаурой, приносить ей пиво в постель и смотреть с ней телевизор. В сексуальном плане он начнет с легких шлепков и быстро продвинется до прижигания груди сигаретой и «золотого дождя». Это будут идеальные отношения людей, совпавших в своих пристрастиях. И если бы главной проблемой Лауры действительно было «одиночество человека в большом городе» (как написали во всех рецензиях), на этом фильм пора бы было заканчивать. Но у Лауры есть к Артуро еще одна просьба...

Но почему же все-таки она лжет? Зачем придумывает себе друга гомосексуалиста? К чему описывает матери вкусные блюда, поедая китайскую лапшу из пластикового стаканчика? С какой стати, отказываясь от работы, говорит редактору, что навсегда уезжает в Швейцарию? Конечно, эта ложь выполняет социальную функцию, помогает ей выглядеть в чужих глазах чуть более успешной и независимой, но не это главное. Дело в том, что эта ложь — не

уловка, не нечто внешнее по отношению к героине. Это — самая ее суть. Суть, заключающаяся в отсутствии сути, в потере «я», треснувшего под воздействием непереносимой травмы.

Слово «инцест» ни разу в фильме не произносится. И не прочитывается между строк невнимательными зрителями. Хотя подсказок, в принципе, достаточно. Это и книжка Фромма, и отцовская бритва, которой героиня сбривает лобковые волосы, и выражение ее лица в тот момент, когда Артуро спрашивает, с кем она потеряла девственность (а ответ все тот же: «Какое тебе дело...»). У фильмов об инцесте, от «Гибели богов» до «Китайского квартала», от «Твин Пикс» до «Торжества», есть одна общая черта. Инцест в них — знак непоправимого, того, что не может быть прощено и искуплено. В хороших фильмах — это страшная тайна, которая, вскрывшись, раз и навсегда все объясняет, все расставляет по своим местам. В плохих — это палочка-выручалочка для сценариста-спекулянта. Запрет на инцест настолько глубоко укоренен в европейской культуре, что вопрос о том, почему же это табу и что в нем такого ужасного, просто не ставится. А если поставить его, то в ответ можно услышать либо невнятные медико-генетические рассуждения, либо ссылки на Фрейда, либо соображения общегуманитарного характера. Так вот, «Високосный год» этот вопрос ставит и отвечает на него подробно, хотя и не на уровне слов.

Существование ребенка немыслимо вне благодати родительской любви. «Когда-то я думала, что папа — самый лучший человек на свете», — говорит Лаура своему брату Раулю. Родительская любовь — необходимый и достаточный залог единства и целостности мира, в котором живет ребенок. Мир, конечно, расколется, когда ребенок вырастет, но полученный в раннем детстве опыт поможет сохранить единство и целостность личности, которая сможет этому миру противостоять. У ребенка, ставшего жертвой сексуальной агрессии со стороны одного из родителей, мир раскалывается раньше, чем он может это вынести. Единство распадается на субъект и объект. Первичная любовь подменяется эгоизмом наслаждения, которое, к слову, может испытывать не только насильник, но и жертва (на это в фильме есть туманный намек). Тем сильнее боль, ужас и чувство вины. И тем плачевнее участь жертвы, которая просто не в состоянии винить кого-то, кроме самой себя.

Опыт родительской любви становится паттерном для взрослого поведения. Даже (тем более) если этот опыт связан с инцестом. Будучи использованной, Лаура сама начинает использовать людей. И — после нечаянных соитий — внимательно всматривается в мужчин, прикидывая, сможет ли тот или иной анонимный партнер стать исполнителем ее воли, участником ее плана. Этот удивительный контраст — один из конструктивных принципов драматургии фильма. Один из гостей Лауры через две минуты после акта уже названивает своей подруге, прося прощения за то, что задержался. На первый взгляд разыграна обычная ситуация. Кажется, что Лаура — жертва унижения, одинокая жительница мегаполиса, истосковавшаяся по настоящей любви и т.д. А в глубине — совсем другая история. Лаура выбирает человека, который ее убьет. И униженным, отвергнутым оказывается не она, а ее легкомысленный партнер, который явно не потянет такую серьезную роль.

Парадокс, но Лауру трудно пожалеть — по-простому, по-человечески. Потому что, как и было сказано, этого человека нет. Есть тело — некрасивое и нелюбимое. И есть ртутная капля души, мечтающей только об одном: скорее вон из этого мира. Обмануть всех, манипулировать всеми, использовать всех, лишь бы оставили в покое. А еще лучше — помогли умереть, потому что смерть в этой ситуации — единственный способ выскользнуть из ловушки и остаться в живых. И лишь появление Рауля в финале включает механизм катарсиса, потому что отношения с братом для Лауры — это единственный опыт любви, не связанный с насилием, манипуляцией и стыдом.

В конце фильма наступает март. У Лауры есть еще четыре года. До следующей годовщины смерти отца.

КСЕНИЯ РОЖДЕСТВЕНСКАЯ

Балаганчик

«Турне»
Tournée
Авторы сценария **Матьё Амальрик, Филипп Ди Фолько, Марчело Новаис Телес, Рафаэль Вальбрюн**
Режиссер **Матьё Амальрик**
Оператор **Кристоф Бокарн**
Художник **Стефан Тайассон**
В ролях: **Сюзанна Рэмси, Дерти Мартини, Анджела де Лоренцо, Александер Крейвен, Матьё Амальрик, Дамьен Одуль, Пьер Гримбла**
Les Films du Poisson
Франция
2010

Матьё Амальрик получил в Канне-2010 приз за режиссуру. Довольно странный выбор жюри многие критики списали на «французскую квоту»: конечно, в Канне надо наградить француза, а Амальрик — самый французский француз, потому что сыграл злодея в «бондиане» и теперь известен всему миру. «Турне» — четвертый фильм Амальрика-режиссера, предыдущие три мало кто видел. Героини «Турне» — актрисы американского стрип-шоу «Новый Бурлеск», приехавшие со своим менеджером-французом покорять его родину. Все это звучит очень по-французски, очень интернационально, более чем соблазнительно, и, конечно, такую конфетку надо было наградить.

Если это и конфетка, то горький леденец, мучительная лакрица.

Шикарные женщины с шикарными именами (Мими Ле Мо, Грязная Мартини, Китти с Ключами), праздник свободных тел и свободных мыслей, представляют американское шоу «Новый Бурлеск» в небольших портовых городах Франции. Их менеджер — бывший французский телепродюсер, несколько лет назад сбежавший из Франции, маленький, жалкий человечек с омерзительными усиками. Он одинаково жалок, говорит ли по-французски или по-английски, он тщательно избегает своей прошлой жизни, но не может от нее скрыться (бывшая жена в больнице, надо посидеть с сыновьями). Он пытается доказать самому себе и давним знакомым, что приехал в расцвете славы, он ругается с кем-то по телефону, пьет с девочками в однообразных и однообразно отвратительных гостиницах, и всегда — врет ли он подопечным, что Франция их полюбит, или пытается уложить спать сы-

новей, или сталкивается в супермаркете с кассиршей, которая мечтает станцевать стриптиз, — он всегда одинок. Он всегда бежит. Расслабляется лишь с теми, кто его не знает.

Фильм основан на воспоминаниях Габриэль Сидони Колетт «Изнанка мюзик-холла», написанных в 1913 году. Колетт — предшественница всех этих Грязных Мартини, Котяток с Ключами и других фривольных исполнительниц, она танцевала пантомиму, и выступления ее были довольно откровенны для того времени. «Изнанка мюзик-холла» — не литературная, а, скорее, эмоциональная основа фильма. Амальрик говорит, что искал в сегодняшнем дне ту свободу, которую выражала Колетт, — и нашел в шоу «Новый Бурлеск». Шоу настоящее, так что фильм отчасти документальный, выступления дам реальны и прекрасны, как мишура на их голых сиськах. «Если бы Колетт была жива, — говорит Амальрик, — она была бы в «Новом Бурлеске». Для этих женщин, действительно умных и образованных, Колетт — царица».

Фильм посвящен не только Колетт и ее последовательницам, но и продюсерам — безумцам, по мнению Амальрика. Это две прямо противоположные темы: полная свобода, власть над собой, своим телом и над публикой — и полное подчинение деньгам, работе, логистике, чужим капризам.

В самом сюжете намешана дюжина культурных мифов. Путешествие американцев в Европу, возвращение французского классического шоу на родину, но теперь оно оказывается с американским акцентом, полуголые бабы в портовых городах, работа, которая становится семьей, и бывшая семья, которая скучна, как самая скучная работа. Наконец, главный миф, который «Турне» исследует и поддерживает, — повседневная жизнь смутных объектов желания. И в центре всего этого — посредник, проводник между мирами, суетящийся чертик, который, оказавшись в любом заведении, в первую очередь просит выключить музыку. Он действительно проводник, не Вергилий, конечно, не дорос, но ведь и Франция не ад.

Нет, конечно, ад. И веселье продюсера — это веселье отчаяния.

До того, как выйти на каннскую лестницу с «Турне», Амальрик побывал на ней раз девять — как актер. Один из его самых страшных кошмаров — что актер из него лучше, чем режиссер. «Люди часто преуспевают в том, что для них не особо важно», — говорит он. Актерская работа мешает ему быть режиссером.

Амальрика чуть ли не с первого его заметного появления на экране называли Антуаном Дуанелем. Не новым Жан-Пьером Лео, который играл Дуанеля в фильмах Трюффо, а просто Антуаном Дуанелем. Потому что он, конечно, не столько актер или режиссер, сколько персонаж. В нем есть тайна и одержимость, которые он не культивирует и даже не любит, но деться от них некуда. Режиссер Марк Форстер («Квант Милосердия», «Персонаж») сказал об Амальрике, что у него есть в лице что-то такое, от чего «невозможно отвернуться, и начинаешь его почти жалеть». Такое ощущение, что автор Амальрика, дописав этот роман, решил опубликовать только одну, первую попавшуюся, главу, по которой не очень понятно, драма это, комедия или жесткий триллер, но что бестселлер — очевидно.

Жан-Люк Годар, говорят, восхищался дебютным фильмом Амальрика-режиссера «Ешь свой суп». «В те времена семья была для меня трагедией», — говорит Амальрик, и весь фильм — попытка сделать из трагедии комедию, трогательная и слегка абсурдная. Дальше были «Стадион Уимблдон» и Public Affairs, тоже фильмы, которые не готовы точно назвать свой жанр, фильмы, в которых есть свет, тайна и одержимость.

В том, как Амальрик работает с монтажом, с сюжетом и с актерами, отвлекаясь и как будто все время думая о чем-то гораздо более важном. Видно влияние Луи Маля (у которого он когда-то работал ассистентом на фильме «До свидания, дети») и Арно Деплешена (ему Амальрик обязан ролью, сделавшей его известным, в фильме «Как я обсуждал свою сексуальную жизнь»). В «Турне» Амальрик уравновешивает избыточность тел и запредельность сцени-

ческих костюмов (чего стоит один только стриптиз внутри воздушного шара), заставляет публику следить за мелкими закулисными движениями, невнятными эмоциями, за тем, как дамы наносят макияж, не подчеркивая свою внешность, но делая ее гротескной. Они рисуют на себе этот мир, преувеличивая его и тем самым делая его терпимым. Когда они на сцене, мир становится настоящим: все смотрят на них, все хотят только их, все поражены. Кинозритель не может насладиться этим шоу, потому что камера постоянно переключается с точки зрения зрителя шоу (из задних рядов, разумеется; ки-

«Турне»

нозритель в таких случаях редко оказывается в партере) на точку зрения продюсера, человека из-за кулис. Женщина на сцене, в зависимости от места, откуда смотрит камера, становится то развлечением, способом отдохнуть, то работой. И остается непознанной.

Герой Амальрика в фильме Арно Деплешена «Короли и королевы», суетливый безумец, рассказывает психологу свою теорию о мужчинах и женщинах. Мужчины, считает он, живут по прямой, направленной к смерти, а женщины — в своеобразных «пузырях времени». Воздушный шар с полуголой дамой из «Турне» ехидно подтверждает эту теорию, да и сам продюсер-Амальрик никак не опровергает ее. Он живет, двигаясь к смерти, и его жизнь на первый взгляд — бесконечное падение, прямая, проведенная к самому дну. «Полное падение жалкого лжеца, не имеющего ни божьего дара, ни таланта», — как когда-то говорил герой «8½».

Но эти пузыри времени, эти гологрудые, раскрашенные женщины дают герою силу, возможность превратить любое дно, любой подвал — в такое место, куда все стремятся, в некую финальную точку. Дамы из «Нового Бурлеска» преобразуют внешнюю серую жизнь (оператор Кристоф Бокарн еще в «Уимблдоне» принципиально не приукрашивал действительность) во всплеск красок. Например, они крадут форму у стюардессы, оказавшейся в той же гостинице. И теперь эту скучную форму ожидает волшебное будущее, полное аплодисментов, сценической пыли и восторженных взглядов. Герой Амальрика — в сущности, такая же скучная чужая форма, только он сопротивляется, вырывается, не поддается.

Все персонажи Амальрика — и актера, и режиссера — действуют именно так: они не поддаются, скрывают себя. Даже его злодей в «бондиане» — это человек, который скрывает свое «злодейство». В «Стадионе Уимблдон» героиня Жанны Балибар пытается понять, почему умный и талантливый писатель

не опубликовал ни одного романа. В «Турне» герой живет временной жизнью в дешевых гостиницах, избегая какой-то другой, настоящей жизни. Зато «его девушки» живут преувеличенной жизнью. Если подумать, этот продюсер и эти шоу-герлз идеально подходят друг другу.

Дамы «Нового Бурлеска» — это не верхувенские стриптизерши, а, скорее, феллиниевская Сарагина. А герой Амальрика — мальчишка, с которым она танцует, мальчишка, убегающий вдоль моря в немую комедию. Его продюсер Жоаким слегка напоминает Космо Вителли из «Убийства китайского букмекера» Кассаветеса, человека, который должен решить свою проблему и не умереть, персонажа, который становится не то автопортретом режиссера, не то его пародией на самого себя.

Бурлеск — преувеличение, кабаре-жизнь. «Что вы делали в театре?» — спрашивает героиня Хепбёрн из «Двери на сцену» у девушки, как две капли воды похожей на Грязную Мартини. «Всё. Разве что из торта не выпрыгивала», — отвечает та. Дамы «Нового Бурлеска» делают «всё», не разграничивая дверь на сцену и черный ход очередной дешевой гостиницы. Они по-новому отыгрывают стандартный сюжет: невинная девушка из провинции приезжает в большой город и становится актрисой, певицей или танцовщицей (Колетт, кстати, писала сценарий для «Божественной» Макса Офюльса, с точно таким сюжетом). У Амальрика этот сюжет сдвинут, обрезан со всех сторон, расцвечен разноцветными перьями и упакован в гигантские, легко снимающиеся бюстгальтеры. Девушки приезжают покорять города, такая у них работа. То, что обычно является историей великого успеха, триумфом смешных девчонок или смертельным разочарованием шоу-герлз, у Амальрика лишь декорация для чего-то неназванного, не показанного, не сделанного. Весь фильм герой не ищет себя, а пытается себя не найти.

При всей телесности, при всем нагромождении тел, передвижений, физических действий и физических взаимодействий, «Турне» — фильм-ощущение. Когда герой оказывается в одиночестве и может наконец услышать шум мира, не заглушенный «музыкой для лифтов», «шумовым загрязнением окружающей среды», что-то происходит с освещением. Свет нарастает и гаснет, нарастает и гаснет — такое ощущение, что мир вокруг героя наконец-то дышит.

История с музыкой — эхо «Человеческого фактора» Николя Клотца, где Амальрик сыграл одну из своих лучших ролей: там музыка доводила героев до исступления, становилась одним из самых мерзких и самых честных персонажей этого корпоративно-философского триллера. В «Турне» музыка — навязчивый эпизодический персонаж, снова и снова предлагающий герою приобрести жизнь «как у всех».

А в общем-то, что еще нужно человеку? Жизнь как у всех: любовь, работа, семья, ночные слова, дневное молчание. Жизнь, больше, чем у всех: огромная любовь, мировое признание, чудесный, веселый проход по каннской красной лестнице под легкую «музыку из лифтов». «Канн — это цирк», — говорит Амальрик, и девочки «Нового Бурлеска» вписались в каннскую атмосферу идеально, показав, что такое на самом деле красная каннская лестница: феллиниевская манифестация тел, костюмов и сущностей, клоунский парад. Портовый город, в который приехали свежие шлюхи.

К О М М Е Н Т А Р И И

Москва. Лето 2010 года

ДЕНИС ДРАГУНСКИЙ

Лето и тишина

Когда что-то важное случалось, бабушка говорила: «Москва гудит!» Я помню, я слышал, как гудит Москва. Когда на каждом перекрестке, во всех дворах, в троллейбусах и метро, у каждого газетного киоска и цистерны с квасом и в квартирах тоже — везде родные, знакомые и совсем незнакомые люди говорили о чем-то, что потрясало. На моей памяти Москва гудела, когда в 1961 году снимали памятники Сталину. Когда через три с небольшим года сняли Хрущева. Когда поэты читали стихи на стадионах. Когда в 1971 году погибли космонавты, об этом шумела улица — буквально, реально, вслух. Как ни странно, о танках в Праге говорили тише. Потом Москва затихла надолго, лет на пятнадцать.

Правда, в этот молчаливый период московский шум распался на ручейки, на отдельные источники звука. На маленькие бумбоксы, как сказала бы нынешняя молодежь. Москва тихонечко гудела о повестях Трифонова, о судьбе «Нового мира», о Бродском и Солженицыне, о Любимове и Ефремове, о Параджанове и Тарковском. Конечно, это была Москва частичная, интеллигентская, жадно читающая и взволнованная судьбами страны, но все же казалось, что ее много — той Москвы, а значит, той страны. Были ключевые слова, общие коды и пароли, было желание узнать, понять, обсудить.

Перестройка, распад СССР, реформы Ельцина — Гайдара, мятеж 1993 года — Москва (и страна) снова загудела, вся, целиком, сверху вниз и справа налево. Все смотрели новое телевидение, независимое и смелое. Совокупный тираж толстых журналов обеспечивал однотипным чтением практически все грамотное население СССР. Это было очень политизированное чтение, и не всегда такое уж высокохудожественное: многие романы-откровения тогдашних лет сейчас читать просто невозможно. К публицистике эти претензии не относятся: статья-сенсация через десять лет просто обязана оказаться наивной, простодушной, банальной. Иначе она не была бы сенсационной тогда. Так ли это важно? «Общерусский разговор», о котором говорил сто лет назад Василий Розанов, все-таки состоялся.

Но закончился довольно быстро.

Наверное, свою роль сыграла цензура, укрепление властной вертикали, государственный контроль над телевидением. Но главное — не в этом. И даже не в том, что народ, вынужденно объедавшийся пищей духовной, с удовольствием перешел на более материальное меню.

Дело гораздо серьезнее.

Когда чего-то слишком много, оно как будто исчезает. Или теряет смысл. Стеллажи книжных магазинов пугают изобилием названий. Ярмарка интеллектуальной литературы Non-Fiction способна раздавить посетителя необозримой массой толстых, набранных мелким шрифтом многотомных умных книг обо всем. «Социология французской шляпной ленты в сороковых годах XIX века». «Комментарии и указатели к дневникам английских солдат в Индии». «Московские домовладельцы Сущевской части». «Трансгруэнтность локальности в постмодерне». Гигабайты информации, тонны веса, сотни тысяч рублей. Составлять библиотеку — даже по какой-то узкой отрасли — бессмысленно. Неподъемно и по деньгам, и по времени — все равно не прочтешь, физически не успеешь. Профессиональная эрудиция балансирует между Интернетом и малотиражными изданиями, не вывешенными в Сети. Надобно сказать, что в Интернете тоже не все прямо на блюдечке лежит. Кое-что приходится искать так же долго и хлопотно, как в старом каталоге со скрипучими ящичками.

Гуманитарных книг много, и все они очень специальные. Группы носителей знания складываются вокруг издательских проектов. Интеллектуальное сообщество дробится на мелкие и мельчайшие коллективы, и это, наверное, естественно, когда касается специальных проблем. Обидно другое. Есть масса общественных вопросов, которые составляли суть интеллигентского разговора и десять, и сто лет назад. Говорили о законе и справедливости, о свободе и рабстве, о художнике и власти, и прежде всего — о правах человека. Сегодня все это выпало из поля зрения умных и образованных людей. Смерть несчастного Магнитского, дело Самодурова и Ерофеева, конфликт вокруг Химкинского леса... «Не надо, пожалуйста, не объясняй, я все равно не пойму, не разберусь», — сказал мне знакомый профессор-гуманитарий. Правда, сильно моложе меня.

Интересная штука. Вечные темы образованного сословия — «народ и власть», «интеллигенция и народ», «интеллигенция и власть», этакая большая тройка интеллигентского дискурса — превратились в предмет специального интереса политических журналистов. Остальные прикасаются к ним с осторожностью — тем более что вольная политическая дискуссия сильно опошлена (а если честно — опоганена) интернет-форумами, где сплошная ругань и обличение врагов России — естественно, либералов и западников. К великому сожалению, этот стиль потихоньку проникает и в более респектабельную полемику.

Скучно, конечно, и отчасти пусто. Однако тоска по общекультурному диалогу, по тому самому «общерусскому разговору» — это ностальгия по модерну, причем в его советской, тоталитарной версии. Ностальгия по обществу однотипной фабричной занятости, когда 90 процентов людей живут на одну зарплату и читают (смотрят, слушают, обсуждают) примерно одно и то же. Поскольку «другое» — запрещено.

Глупое брюзжание.

Надо бы попытаться понять, что происходит вокруг. Тем более что происходят весьма серьезные вещи, по сравнению с которыми цензура и вертикаль власти — сущая чепуха, мелкая рябь на бездонном озере.

Старинный шутливый вопрос: достовернее ли стала история с тех пор, как размножились ее источники?

Конечно, нет. Что такое достоверность? Когда нечто достойно веры. Достойный человек Фукидид в V веке до нашей эры подробно и беспристрастно описал историю Пелопонесской войны, которая происходила у него на глазах. Попытки обвинить Фукидида в партийности и подтасовках оказались несостоятельны, недоказуемы. Если он и ошибался, то это были обычные ошибки и неточности, от которых не застрахован никто. Одна война — один историк: вот формула абсолютной достоверности. Однако войн все больше, а число историков растет в опережающей прогрессии. На любой аргумент на-

ходится сотня контраргументов — тоже хорошо документированных. История сплющивается, превращается в вещество необычайной фактической плотности, и вот в этом веществе, как внутри атомной бомбы, возникает цепная реакция: событие превращается в идею, а идея — в обвинение, в проклятие. Самый краткий курс истории — это два слова и два знака препинания: «Они — гады!» Впрочем, число восклицательных знаков можно увеличивать — для убедительности и доказательности.

Говорить о достоверной, истинной, правдивой истории второй мировой войны — значит просто не понимать предмета разговора. Говорить о «недопущении переписывания истории» — такое же прискорбное невежество, и хватит об этом.

Есть темы более интересные — лично для меня. Да, для меня лично, и не вижу в этом ничего стыдного, особенно сейчас. Надоело быть динозавром, который смотрит вдаль, за горизонт, ищет цели и смысл. Общей цели для страны, общего для людей смысла! Последняя когорта глупых длинношеих динозавров появилась на свет в середине 70-х. Дальше пошли млекопитающие, умные и складные. Они хотят хорошей работы. Хорошая работа — это когда хорошая зарплата. Чтоб жена и дети, квартира и автомобиль. Чтоб детям дать хорошее образование — чтоб у них тоже была хорошая работа (см. выше). Никто не хочет составить карту истоков Конго или открыть ген шизофрении. Точнее говоря, почти никто. Нет великой мечты. Ни личной, ни общей. Какой уж тут «общерусский разговор»? О чем гудеть Москве?

Главное, главное, главное — не брюзжать! Главное — научиться жить при капитализме. В буржуазном обществе. Где не надо драпировать голодуху и дефицит великими идеями и высокими мечтаниями. В бедных интеллигентных советских семьях родители устраивали с детьми «путешествие по карте». Вот прямо так — садились с атласом под абажур и, водя карандашом по ниточкам рек и дорог, воображали себе ландшафт и поселения. Или обсуждали прочи-

Москва. 70-е годы

танные книги. И ходили в кино всей семьей. Оттуда, собственно, и высокие цели: хотелось выпрыгнуть из-под абажура.

А сейчас все кругом в необозримом ассортименте. И сравнительно недорого.

Мы думаем, что разговоры о ментальности, об экономике, о развитии, демократии имеют смысл. Мы ошибаемся. Смысл имеет только искусство. Вернее, так: оно наименее бессмысленно из всего перечисленного. Оно расширяет зазор между «заработал» и «потратил».

Нужнее ли стало искусство с тех пор, как оно стало преизобильно и доступно? Особенно кино. Когда в него не надо ходить, когда оно само настырным торрентом стучится в каждый компьютер.

Когда изобретают что-то новое, это не отменяет старое. Мраморные статуи и картины маслом на холсте будут создаваться до скончания веков. Никуда не денутся многотомный роман, спектакль в трех действиях и фильм, на который надо идти.

Но физическое присутствие не означает социального влияния. Классический мейнстрим, он же большой-пребольшой стиль, становится уделом маргиналов, меньшинств, которые варятся в собственном фестивально-премиально-клубном соку. «Вы видели? Смотрели? Читали?» «Не надо, пожалуйста, не рассказывайте, я все равно не прочитаю, не посмотрю...»

Литература — это нечто для литераторов. Театр, кино — для режиссеров. Ну и для всей остальной техноструктуры. «Техноструктура — совокупность большого числа лиц, владеющих специализированными знаниями, — ученых, инженеров и техников, экспертов в области отношений с общественностью, лоббистов, адвокатов, администраторов». Большой стиль, подразумевающий семейные походы в кино и театр, все равно не умрет, потому что техноструктура у него большая и ловкая. Это никак не противоречит тезису о маргинальности большого стиля.

Уже довольно давно фотография стала массовым самодеятельным искусством. Очередь за кинематографом. Почему кинематографисты чего-то хотят и требуют? Сейчас фильм можно снять мобильником. Повесить в YouTube...

И стать знаменитым?

Нет, конечно. Кому это надо? Неужели мы столь безнадежно суетны?

Чтоб люди услышали, посмотрели, что-то поняли?

Нет. Холодно. Та же суетность.

Чтобы сказать. Может быть, только самому себе. Если сумеешь себя услышать.

Я сажусь в кресло, я беру в руки мобильник, я фотографирую сам себя. Мобильник у меня простой, без контрольной камеры, поэтому я иногда промахиваюсь. Ничего. «Цифра» этим и отличается от аналога. Не понравилось — стер, дальше поехал. Снял. Перекачал на компьютер. Гляжу и стараюсь понять себя и молчаливую, ни о чем не гудящую Москву в окне.

Возможно, я когда-нибудь сниму такой фильм. Посмотрю его и сразу же сотру.

Искусство имеет право быть одноразовым. Особенно на фоне вечности.

НЕРАВНЫЙ БРАК

КСЕНИЯ САК

Как царь породнился с поэтом

История знает немало курьезных ситуаций. Думал ли император Николай I, беседуя 8 сентября 1826 года с поэтом Александром Сергеевичем Пушкиным, что спустя шестьдесят шесть лет им будет суждено породниться?! Да и величайший русский гений вряд ли догадывался о предстоящем им обоим родстве. Но обо всем по порядку.

Лишь после бурной эпохи «дворцовых переворотов» и продолжительного правления Екатерины II в Российской империи появился закон о престолонаследии. 5 апреля 1797 года император Павел I утвердил «Учреждение об императорской фамилии» — основополагающий законодательный акт о правах и обязанностях лиц Дома Романовых. В этом документе затрагивался вопрос и о морганатических (неравнородных) браках. Для того чтобы создать семью с особой нецарского происхождения, член императорской фамилии должен был получить согласие правящего монарха, иначе такой брак не признавался законным. Дети, рожденные в морганатических браках, теряли право на престол. По замыслу автора закона это создало гарантию обособленности и замкнутости правящего Дома. Уже в 1820 году случился первый прецедент: великий князь Константин Павлович с разрешения императора Александра I и вдовствующей императрицы Марии Федоровны женился на польской графине Жаннетте Антоновне Грудзинской, получившей титул светлейшей княгини Лович.

В 1832 году, в правление Николая I, «Учреждение об императорской фамилии» было включено в Свод Законов Российской империи. Сыновья императора — Александр, Константин, Николай, Михаил — женились на немецких принцессах, но имели «с левой стороны», как тогда говорили, неофициальные семьи с неравными им по происхождению женщинами. Великая княгиня Мария Николаевна, вдова герцога Максимилиана Лейхтенбергского, втайне от отца обвенчалась с графом Григорием Александровичем Строгановым. И, наконец, в 1880 году император Александр II после смерти императрицы Марии Александровны сочетался законным браком с княгиней Екатериной Михайловной Долгорукой.

Шло время. Если при Николае I после смерти Константина Павловича было всего-навсего пять великих князей, включая наследника цесаревича, то при Александре III к 1885 году насчитывалось уже двадцать четыре великих князя. Все сложнее им было найти подходящую невесту. Денег, выделяемых совершеннолетним внукам императора из казны, а именно 150 тысяч рублей

в год и 600 тысяч рублей единовременно на устройство помещения, едва хватало на содержание великокняжеского двора. (Младшие сыновья царствующего императора получали несколько больше: соответственно 200 тысяч и 1 миллион рублей, что в эпоху «бешеных денег» уже не воспринималось как нечто астрономически запредельное.) К тому же частная жизнь пореформенной России обретала бóльшую свободу. Все реже великие князья в выборе спутницы жизни ориентировались на традиции Императорского Дома, все чаще просили у Александра III разрешение жениться на «особах несоответствующих».

В 1887 году великий князь Николай Николаевич Младший обратился к Александру III за позволением вступить в законный брак со своей возлюбленной, с которой он уже прожил к тому времени десять лет. Но дочке петербургского купца-меховщика, потомственной почетной гражданке Софье Игнатьевне Бурениной, был закрыт путь в августейшую семью. Император, хотя первоначально и дал свое разрешение, незамедлительно отменил его, узнав о категорическом несогласии великого князя Николая Николаевича Старшего. Неудачливый жених не нашел поддержки и среди остальных членов Дома Романовых: «Об этом шептались в семействе, и все приходили в ужас»[1]. Лишь великий князь Владимир Александрович оказался на стороне племянника, тем более что, по его словам, Николай Николаевич Младший не собирался вводить свою жену в императорское семейство. Ему возражал государственный секретарь Александр Александрович Половцов, ясно представлявший себе последствия морганатических браков для императорской фамилии: «Под Вами стоят сто миллионов дикарей, которые должны быть убеждены, что Вы сделаны из другого, чем они, теста; если они утратят это убеждение (а браки с гостинодворскими женщинами не укрепят этого убеждения), то они потеряют всякое к Вам уважение»[2].

Через год к Александру III с тем же вопросом обратился великий князь Михаил Михайлович. Великий князь с юности мечтал о семейной жизни. Достигнув совершеннолетия в 1881 году, он занялся устройством будущего домашнего очага — роскошного дворца на Английской набережной. В семье ни к Михаилу Михайловичу, ни к его стремлению во что бы то ни стало жениться не относились серьезно. В феврале 1886 года в Петербург приехала дочка великого герцога Людвига IV Гессенского Ирина-Луиза-Мария-Анна, которую прочили в невесты Михаилу Михайловичу. Однако их союзу не суждено было состояться. Весной того же года Михаил Михайлович отправился в Англию с целью жениться на дочери принца Альберта-Эдуарда Валлийского (Уэльского). Но, вернувшись в Петербург, он втайне от родственников делает предложение графине Екатерине Игнатьевой. Любопытен тот факт, что, уезжая в Англию, он просил императрицу не давать «шифра» — отличительный знак фрейлины — Игнатьевой, потому что намеревался взять ее во фрейлины к будущей супруге. Государь категорически отказал двоюродному брату. «Твой брат Михаил — кретин», — обратился Александр III к младшему сыну Михаила Николаевича Алексею, когда тот играл в Аничковом дворце. Передавая это родителям, ребенок прибавил: «Мини (императрица) покраснела и сказала: «Саша, не говори глупостей», но он, стуча по столу, продолжал: «Я не говорю глупостей, он кретин» и, обращаясь к мальчику: «Когда ты захочешь жениться, то приходи ко мне, я тебе дам хорошие советы»[3]. Незамедлительно последовала реакция и отца жениха. «Извини, пожалуйста, глупость моего сына, — написал Михаил Николаевич Николаю Павловичу Игнатьеву, — этот дурак вздумал жениться на твоей дочери!..»[4]

---

[1] ГА РФ. Фонд 660 великого князя Константина Константиновича, д. 35, л. 129 об., с. 252.

[2] П о л о в ц о в А. Дневник Государственного секретаря. В 2-х т., т. 2. 1887—1892. М., 2005, с. 81.

[3] Там же, с. 91.

[4] Там же.

Для окончательного разрешения вопроса о морганатических браках в Доме Романовых в марте 1889 года было созвано совещание. На нем присутствовали император Александр III, императрица Мария Федоровна, цесаревич Николай Александрович, великие князья Владимир, Алексей, Сергей, Павел Александровичи, Константин Константинович, Михаил Николаевич и граф Илларион Иванович Воронцов-Дашков, министр Императорского Двора и уделов. «Первый говорил Владимир [...] Он сказал, что морганатические браки неизбежны, и приводил пример цесаревича Константина Павловича и Марии Николаевны. Алексей говорил за ним то же самое, но пошел еще дальше, упомянув, что разрешение неравных браков послужило бы только развитием и продолжением закона 1886 г[ода], который для ограничения поколений великих князей отнял великокняжеское достоинство у государевых правнуков. Алексей немало распространялся об этом законе, в его словах слышалось порицание, и Государь сказал, что это к делу не относится. Михаил Николаевич говорил, что, хотя, по его мнению, неравные браки весьма нежелательны, он склоняется к тому, что нельзя не допускать исключений. По взгляду Государя такие браки или должны быть разрешены, или же никакие исключения недопускаемы. Сергей и особенно Павел высказывались положительно против таких браков. Я сказал, что эти браки уже разрешены 144-й статьей Свода Законов, что, по-моему, они почти неизбежны, что они не нарушат единства и обособленности Импер[аторской] фамилии, что неопределенное положение супругов в морганатических браках само по себе многих великих князей от этого удержит и что поэтому бояться таких браков нет причины. Государыня после всех высказалась против этих браков. Цесаревич не говорил ничего. Под конец Государь спросил мнение графа. Он тоже говорил против неравных браков. После долгих колебаний и прений Государь порешил, не изменяя существующей статьи закона, своею волею не давать разрешения на подобные браки»[5]. Михаила Николаевича вместе с сыном для залечивания душевных ран решено было отправить на несколько месяцев в Ниццу. Великий князь с покорностью принял указания императора и пообещал, «что никогда не отступит от воли Государя и долга присяги»[6]. Однако совещание показало, что, несмотря на отрицательное отношение к морганатическим бракам в императорской фамилии, некоторые ее члены уже были готовы к подобным переменам.

Отдых в Ницце не принес ожидаемых результатов. Вернувшись в Петербург, великий князь Михаил Михайлович не оставил попыток добиться разрешения на свадьбу с Игнатьевой. В феврале 1890 года он «отправился к Государю, бросился на колени и стал умолять его разрешить ему этот брак [...] под условием выезда за границу и даже полного отречения от всех своих великокняжеских прав и преимуществ». Александр III не смог устоять и обещал устроить это дело. Однако уже через десять дней он поменял свое мнение и передал великому князю Михаилу Николаевичу, что его сына следует отправить «служить в отдаленный угол империи». По словам великой княгини Ольги Федоровны, Михаил Михайлович недолго горевал и уже через несколько дней строил новые планы на будущее: «Он не позже, как вчера, у меня рассказывал своим братьям, как устроит свою жизнь на Кавказе и как будет там важничать, потому что, находясь там единственным представителем своего семейства, будет разыгрывать роль «высочайшего». Как же, тут любовь!»[7].

Однако воля монарха не положила конец поискам Михаила Михайловича. В феврале 1891 года в итальянском городе Сан-Ремо без ведома императорской фамилии он женился на одной из самых красивых женщин своего времени, внучке Александра Сергеевича Пушкина Софье, дочери принца Николая

---

[5] ГА РФ. Фонд 660 великого князя Константина Константиновича, д. 35, л. 129 об. — 130 (с. 252—253).

[6] Там же, с. 189.

[7] Там же, с. 282.

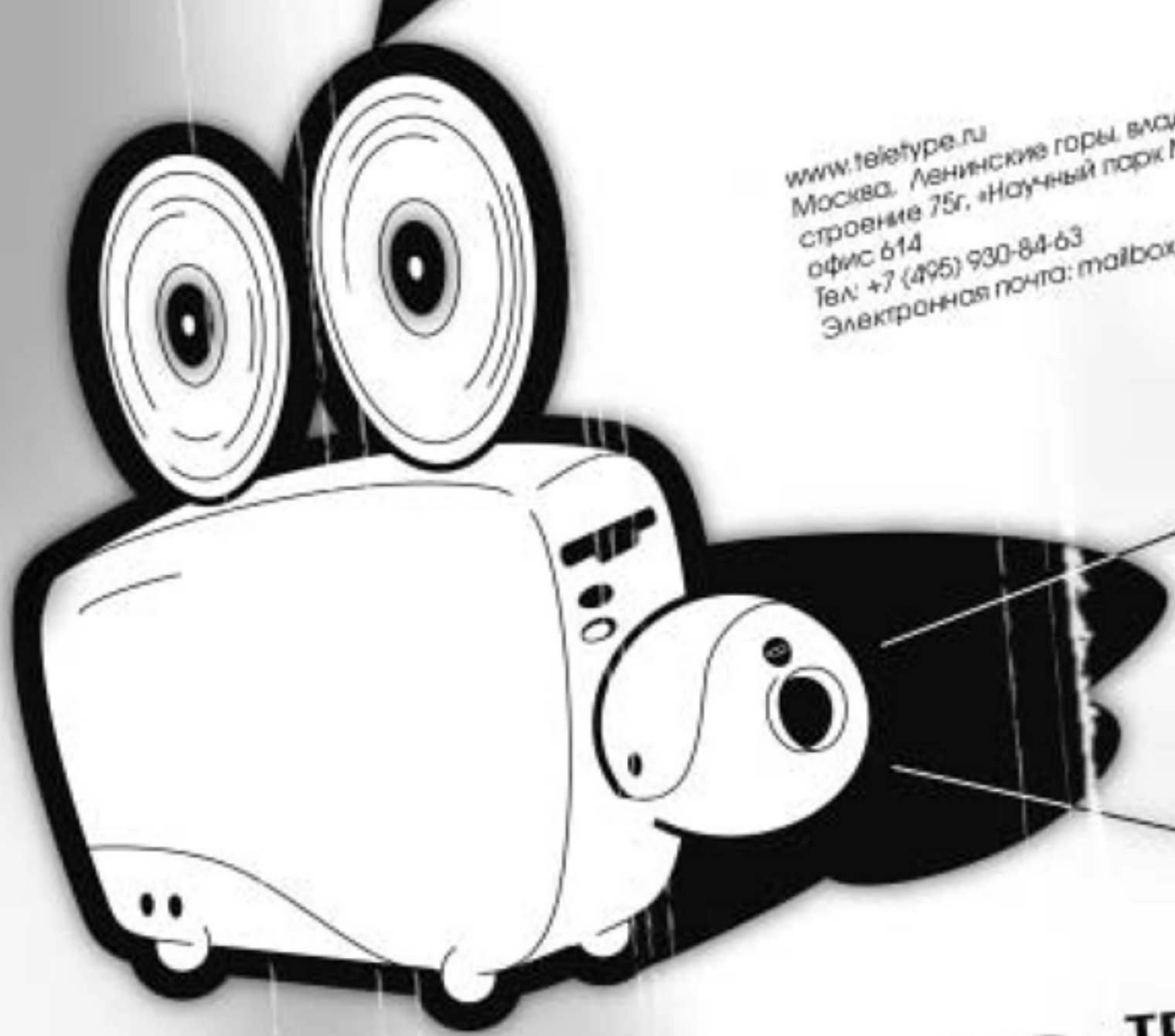
Нассаусского от морганатического брака с графиней Натальей Александровной Меренберг. Великий князь решил не ставить в известность своих августейших родственников и телеграфировал им о свадьбе лишь четыре недели спустя — 25 марта. Отправлявшаяся в Крым Ольга Федоровна не смогла пережить полученное от сына известие и скончалась в дороге на железнодорожной станции. «Здесь все поражены и возмущены, — записал великий князь Константин Константинович в дневнике, узнав об этом браке, — но теперь, помимо преступления, неповиновения государевой воле, он действует совсем глупо и непоследовательно»[8]. Разгневанный поведением кузена, Александр III телеграфировал герцогу Адольфу Люксембургскому и отцу Софьи Николаевны: «Этот брак, заключенный наперекор законам нашей страны, требующим моего предварительного согласия, будет рассматриваться в России как недействительный и не имевший места». Императрица Мария Федоровна рассказывала о припадке гнева императора: «Он ходил по комнате и произносил ужасные слова, которых я никогда от него не слышала. Он говорил: «Макар... Макар», то есть, вероятно, он угрожал новобрачному сослать его туда, куда Макар телят не гонял»[9].

Александр III распорядился исключить великого князя Михаила Михайловича со службы и лишить его содержания. Великий князь Михаил Николаевич не поддержал это решение: «Мишу строжайше наказывают за его женитьбу на графине Меренберг, а Николай Николаевич, получив отказ жениться на своей любовнице, открыто живет с нею по-супружески, принимает в доме на Васильевском острове подчиненных и продолжает пользоваться особым расположением в Гатчине. Никто из моих сыновей чинов за отличие не получал, а на днях я читаю в приказе, что Петюша Ольденбургский после полуторагодичного служения произведен за отличие в следующий чин [...] Во всем этом нет никакого принципа, а исключительно каприз»[10]. Супруги навсегда обосновались в Англии. Софья Николаевна получила от Великого герцога Люксембургского титул графини де Торби. В 1908 году Михаил Михайлович опубликовал в Лондоне обращенный к жене автобиографический роман «Не унывай». В нем он осудил правила вступления в брак в императорской фамилии, которые фактически исключали создание семьи по любви. Семья великого князя Михаила Михайловича и Софьи Николаевны показала, что любовь может взять верх над социальными условностями, интересами императорской фамилии и волей императора. Так породнились Николай Павлович с Александром Сергеевичем.

[8] ГА РФ. Фонд 660 великого князя Константина Константиновича, д. 38, л. 60 об.
[9] Там же, с. 446.
[10] Там же, с. 398—399.

ВАЖНЕЙШИЙ ИЗ ИСКУССТВ ДЛЯ НАС ЯВЛЯЕТСЯ ИНТЕРНЕТ!

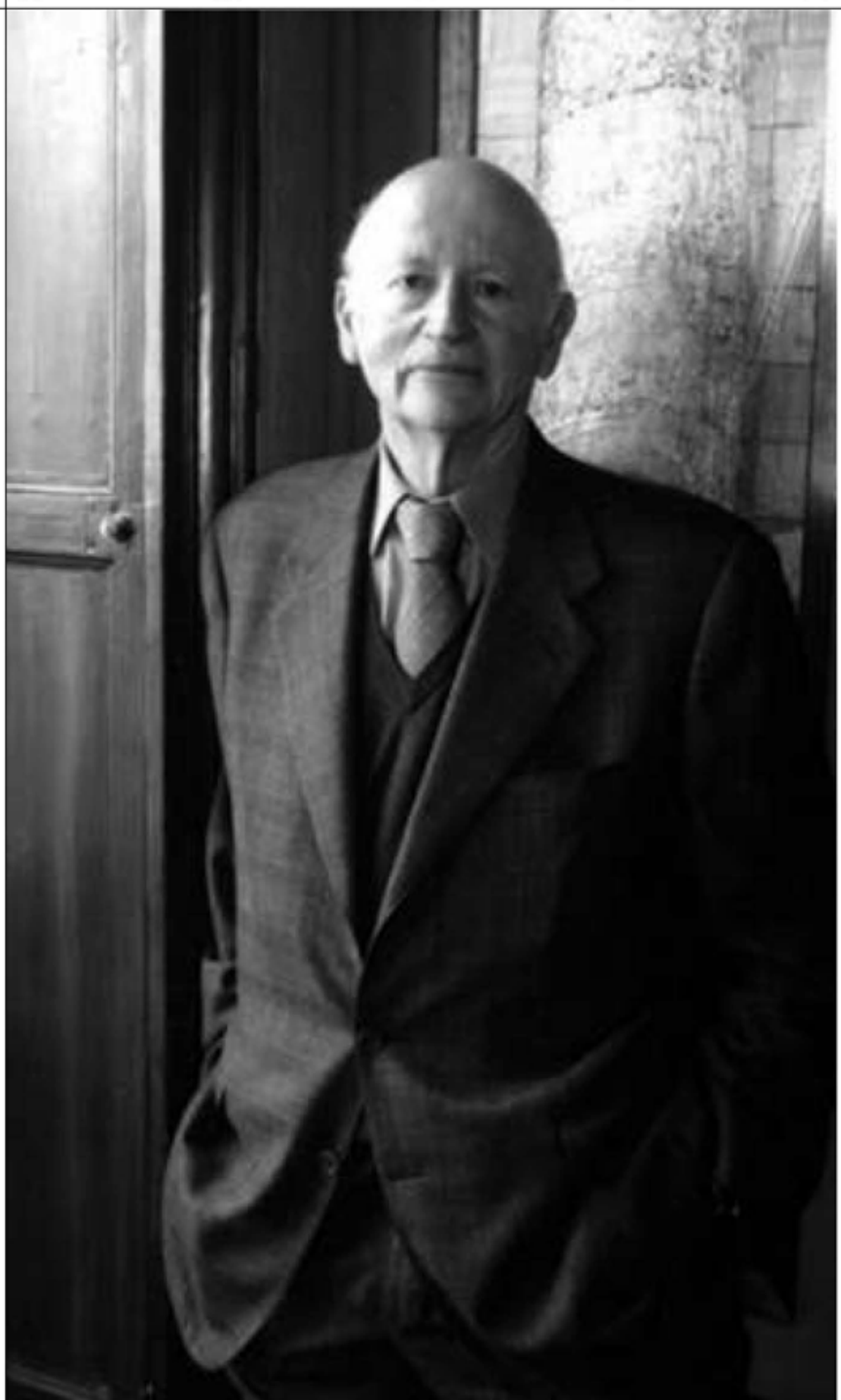
TELE TYPE



www.teletype.ru
Москва, Ленинские горы, владение 1,
строение 75г, «Научный парк МГУ»,
офис 614
Тел: +7 (495) 930-84-63
Электронная почта: mailbox@teletype.ru

TELE TYPE

И М Е Н А



Жиль Жакоб

АНДРЕЙ ПЛАХОВ

Незаменимый ЖЖ

Процедура назначения директора Каннского кинофестиваля сложна. Сначала президент представляет кандидата административному совету, который состоит из двадцати восьми человек: четырнадцать из высших органов государственного управления, другие четырнадцать избираются из профессионалов, и они все должны проголосовать единогласно. Потом кандидатуру должны ратифицировать патронирующие фестиваль Министерства культуры и иностранных дел. Только после этого кандидат становится художественным и программным директором — в каннской терминологии «генеральным делегатом». Понятно, что пройти сквозь это сито и получить пост нелегко. Жиль Жакоб занял его в 1978 году, сменив выслужившего срок Мориса Бесси, при котором работал помощником, а затем стал и президентом фестиваля. А прежде чем стать главным человеком главного кинофестиваля мира, Жиль Жакоб был синефилом (легко побеждал на телевикторинах про кино), журналистом, кинокритиком — одним из немногих, кто смел открыто оппонировать французской «новой волне». В 1964 году он опубликовал в английском журнале Sight and Sound знаменитую полемическую статью «Новая волна» или молодое кино?». Говоря о том, что «новая волна» скорее напоминает масонскую ложу и держится главным образом на корпоративной (если не сказать — мафиозной) солидарности ее деятелей, Жакоб предрек скорое рождение «новой новой волны», которая неминуемо захлестнет первую.

На протяжении четверти века усилия Жакоба в Канне были направлены на поиск и предвидение все более новых волн в мировом кино. Потому одной из первых поставленных и выполненных им задач было учреждение премии «Золотая камера», чтобы поощрять и продвигать новые таланты. При этом Жакоб не выпускал из виду и крупных кинематографистов — культурных героев современности, немало сделав для их канонизации. Именно здесь, на набережной Круазетт, были обозначены и получили мировой резонанс такие принципиальные явления, как творчество Кшиштофа Кесьлёвского, Мориса Пиала, Мануэла ди Оливейры или манифест датской «Догмы». Именно здесь обрели высокое признание китайское, японское, иранское, австралийское и даже российское постсоветское кино. Именно здесь в 1999-м произошел скандал с ненаграждением Линча, Альмодовара, Джармуша и других классиков — в то время как «Золотая пальмовая ветвь» ушла к социально-экспериментальной малобюджетной «Розетте» братьев Дарденн. И здесь же год спустя состоялся триумф «Танцующей в темноте» Ларса фон Триера. Во всех этих сюжетах очевиден след целенаправленной деятельности Жиля Жакоба, которого не зря величают маэстро фестиваль-

ной интриги. Гениальный драматург и манипулятор, он знает все тонкости механизма отбора фильмов и держит в руках все нити фестивальной жизни.

Однако сегодня возраст (в этом году Жакобу исполняется восемьдесят лет) и стаж президента таковы, что по всем правилам ему приходится делиться своей почти неограниченной властью. Первая операция «преемник» провалилась: его ближайший друг не проработал на посту отборщика и трех месяцев, ушел

Жиль Жакоб

со скандалом и обвинил президента в диктаторских замашках. Тогда мудрый Жакоб нашел паллиативное решение. Он остался президентом, а пост второго человека разделил между Тьерри Фремо и Вероник Кайа. В Канне шутили: чтобы заменить Жакоба, понадобилось два одноногих человека, которые обули его туфли. И только спустя несколько лет Фремо получил реальные полномочия.

Отдельная история — отношение Жакоба с американским кинематографом. Едва возглавив фестиваль в 1977 году, Жиль Жакоб назвал американское кино «спящей красавицей». Сухопарого французистого Жакоба в Голливуде недолюбливают. Он не только никогда не шел на поводу у акул тамошнего кинобизнеса, но, как говорили в свое время злые языки, уже который год не удосужился съездить на отбор фильмов в США. Газета Variety попросила его точнее высказаться по данному вопросу, спросив, когда он последний раз пересекал океан. Жакоб тогда ответил уклончиво: «Я не афиширую свои рабочие визиты. Не вижу необходимости кланяться мейджорам. Если кто-то из них не хочет ехать в Канн, это их дело. Я все равно держу руку на пульсе того, что происходит в американском кино, благодаря самым тесным личным контактам не только с тамошними продюсерами, но и с режиссерами». Когда Жакоба обвиняли в том, что он преуменьшает роль Голливуда, звучал ответ: «Возможно, кому-то это не нравится, но Канн представляет собой нечто большее, чем площадку для американского кино. Другие страны тоже выпускают фильмы». В итоге, впрочем, именно в эпоху Жакоба и во многом с его легкой руки состоялись мировые триумфы американцев Клинта Иствуда, Дэвида Линча, братьев Коэн и, конечно, Квентина Тарантино. У Жакоба есть свои фавориты (среди них наш Александр Сокуров, которого Жакоб включает в круг «великих авторов»), и обычно рано или поздно он приводит их к победе. Среди них были самые великие: Феллини, Бергман, Саура, Куросава, Янчо. Он никогда не отказывал режиссеру только на том основании, что тот зачастил в Канн, потому что ему всегда любопытно, что на этот раз сделает знакомый автор.

Благодаря Жакобу Канн, несмотря на все крики о коммерциализации, остался бастионом авторского кино. Все остальное — рынок, звезды, скандалы — это приманки. По словам ЖЖ, он приглашает Шэрон Стоун и Катрин Денёв для того, чтобы каннская публика расслабилась и «проглотила» вместе с ними Сокурова и Оливейру.

Что же касается наград, Жакоб никогда грубо не влияет на жюри, но серьезно и творчески с ним работает (одна дама рассказывала, что он вел с ней полугодовую переписку, интересуясь ее вкусами и пристрастиями в кино, прежде чем пригласить в жюри). Он не скрывает, кто хозяин в лавке. Если бы, например, в 2000 году победил не Ларс фон Триер с «Танцующей в темноте», вся десятилетняя политика Жакоба полетела бы к черту. Много судачили о «каннской номенклатуре», о «ветеранском ареопаге» или даже о «семейном бизнесе» — особенно после того, как сын Жакоба вошел в отборочную комиссию. И у великих бывают слабости. Однако больших ошибок (маленькие неизбежны) ЖЖ так и не совершил.

Это особенно заметно сегодня, когда власть Жакоба — почти мифологического фестивального бога — уходит в прошлое. К новым кураторам. Но чтобы всерьез обсудить их достижения и просчеты, надо подождать еще годок-другой.

ЖИЛЬ ЖАКОБ:

«Я могу сравнить себя с сиделкой»

Жиль Жакоб

«Нужно быть поистине сумасшедшим»

В мире, где открытие еще неизведанных кинематографических глубин порой кажется невозможным, каждое знакомство с уникальным произведением, каждый неожиданно раскрытый талант, каждое нечаянное появление тех, кого уже не ждали, воспринимаются как чудо. Нужно быть поистине сумасшедшим, чтобы продолжать бесстрашно принимать этот вызов и обнаруживать новое, поражать, заставлять мечтать[1].

Когда я вступил в должность президента фестиваля в 1977 году, у нас был всего один зал для показов, тот, что в старом здании Дворца фестивалей, и один внизу, для прессы — зал Жана Кокто, это было особое кулуарное пространство. Изначально фестиваль длился двадцать один день. Он был своеобразной витриной кинематографа. Затем его продолжительность сократилась. Раньше атмосфера была более дружественной, все общались запросто. Потом начали приезжать тележурналисты — сначала их было всего несколько, а позже стало более двухсот. Появились представители международной прессы — раньше их было несколько сотен, теперь тысячи человек. Не было кинорынка, а сам фестиваль получал 98 процентов, финансировался из общественных фондов. Позже кинорынок начал активно развиваться. В 1983 году был построен новый Дворец, в нем нашлось место для стендов и представителей телевидения, которые требовали к себе повышенного внимания. Стали приезжать

[1] Здесь и далее выделены фрагменты автобиографической книги Жиля Жакоба «Жизнь пройдет, как сон» (La vie passera comme un rêve. 2009, éd. Robert Laffont), http://www.france24.com

большие международные делегации. Начиная с 2000 года фестиваль должен был обрести финансовую независимость; политическую он получил в тот день, когда было решено, что фильмы будут представлять не конкретные страны, а сами режиссеры. Затем мы решили начать помогать молодым авторам «выходить в свет» и создали премию «Золотая камера», проекты «Резиденция» и «Ателье», программы «Все кино мира» и «Уголок короткого метра». Все это делалось планомерно и целенаправленно и пошло на пользу фестивалю. Что касается критериев отбора, которых мы придерживаемся, интереса критиков, посещаемости, интереса к кинорынку, качества и количества фильмов, отелей — по всем этим признакам Каннский кинофестиваль первый в мире. До 1968 года нашим серьезным конкурентом была Венеция. Мы, можно сказать, экспортировали май 1968-го, в то время как Венеция не смогла смириться с жесткой политизацией, подавлением цен, постоянной сменой руководства. Каннский фестиваль же только выиграл от «долгожительства» своих руководителей.

Фрагменты интервью
www.humanite.fr, 13 mai 2009

Даже сегодня мне трудно определить, люблю я фильмы или же самих режиссеров. Фильмы — то, что остается, законченные произведения, вечные, как мраморные статуи, они — удовольствие; режиссеры же — это воплощенное страдание.

В том, что самые лучшие картины, как правило, снимают одни и те же режиссеры, нет вины фестиваля.

Но наша главная идея заключена в том, чтобы поддерживать менее известных авторов и открывать новые таланты. С этой целью и была создана официальная программа «Особый взгляд», а также секции «Международная неделя критики» и «Двухнедельник режиссеров». И, разумеется, значительную роль играет международная пресса, представителям которой всегда приятно фиксировать открытие новых талантов и в некотором смысле прокладывать им дорогу в будущее.

Ни я, ни Тьерри Фремо никогда не выбираем фильмы, ориентируясь на вкус и предпочтения членов жюри. Просто потому, что фильмы мы отбираем раньше, чем формируется судейский состав. Можно было бы делать наоборот: выбирать членов жюри в соответствии с типами представленных картин — авторских, для массового зрителя, артхаус.

Кандидатура президента жюри утверждается раньше остальных, в январе, а затем в административный совет подается предварительный список участников, очень длинный, поскольку в мае многие режиссеры и актеры заняты на съемках и не могут приехать на фестиваль. Например, Изабель Юппер была в этом списке несколько лет, и лишь в этом году нам удалось точно подтвердить ее присутствие.

Не могу сказать, что меня часто посещают ностальгические воспоминания. Бывает, на меня находит легкая меланхолия, но не из-за того, что я не нахожу талантливых режиссеров, а просто потому, что время неумолимо проходит.

В своей книге я хотел показать, что лучший способ оставаться в хорошей форме — быть неизменно любопытным и страстно любить кино.

Мне кажется, именно этого вечного любопытства и не хватает молодому поколению. Индустрия развлечений оказывает на них огромное давление, они постоянно пребывают под влиянием множества факторов, и мне грустно видеть, что аудитория кинотеатров во всем мире, в том числе в США, во Франции и других странах, уменьшается с каждым годом. Обидно, что некоторые великие картины, появляющиеся сегодня, остаются недоступными для зрителей многих стран. И это вовсе не ностальгия, это констатация фактов.

Несмотря на те или иные изменения, единственным критерием отбора картин, которым я руководствуюсь уже двадцать восемь лет, — остается поиск качества, изобретательности и креативности, которые и обеспечивают прогресс кинематографического искусства. Цель фестиваля — развитие киноискусства, а не следование моде.

Мировой финансовый кризис привел к частичному сокращению бюджета фестиваля, однако нам удалось компенсировать финансирование за счет наших многолетних партнеров, которые неизменно помогают нам поддерживать фестиваль на высоком уровне, за счет чего он по-прежнему остается главным международным киносмотром мира.

Самая большая катастрофа, которая может произойти с фестивалем — прекращение его работы. Это уже случилось однажды в мае 1968-го и чуть не повторилось в 1983-м, когда было открыто новое здание Дворца фестивалей, — я описал это в своей книге. Режиссеры приходили в смятение и ужас из-за постоянно возникавших проблем с оборудованием, технических неполадок в освещении и проекторах. Приходилось по нескольку раз прерывать показ, что вызывало негодование зрителей; все — от технических работников до режиссеров — были страшно напуганы.

Я всегда искренне сожалел о том, что не смог принять на фестивале Стэнли Кубрика — он панически боялся самолетов и потому не путешествовал.

Конечно, есть и другие режиссеры, которых я с удовольствием бы пригласил в Канн, но по разным причинам не смог этого сделать — либо они уже не снимают, либо им не позволяет здоровье, либо просто не настроены приезжать.

Тьерри Фремо является исполнительным директором фестиваля и отвечает за его ежедневную работу, то есть занимается отбором картин, организует работу всего нашего коллектива, решает проблемы и творческого, и административного характера.

Я же несу ответственность за распределение бюджетных средств, предоставляемых в том числе общественными фондами, слежу за тем, чтобы средства использовались максимально эффективно, налаживаю отношения с партнерами, поддерживаю связи с государственными организациями. Поскольку я несу ответственность за проведение фестиваля, мы регулярно встречаемся с Тьерри Фремо в Канне и Париже и собираем последнюю информацию об уже известных режиссерах и о тех, кого еще предстоит представить миру.

За время моей работы в должности президента картины Годара попадали в официальную программу фестиваля более десяти раз. Несомненно, он в числе самых любимых и почитаемых гостей Каннского фестиваля.

Его картина «История кино» по сей день остается одним из самых значительных документов в истории кинематографа.

Его новая картина «Фильм социализм» не попала в официальную программу, поскольку в период отбора съемки на теплоходе еще не были закончены, а ведь после съемок предстоял еще период монтажа, микширования звука, записи музыки и ряд других работ, которые даже такой виртуоз, как Годар, не смог бы завершить к 13 мая.

На следующий день после закрытия фестиваля я, как и все сотрудники фестиваля, испытываю смешанные чувства: и радость, и уныние, и внутреннее истощение. Это состояние можно сравнить с послеродовой депрессией. Фестиваль завершается, и все мы расходимся по домам, плюхаемся в удобные кресла, просим родных оставить нас в покое и начинаем заново переживать все, что произошло, думать о том, что мы сделали не так, о чем вовсе забыли и о том, как улучшить фестиваль в следующем году. Некоторые делают недельный перерыв в работе, другие после завершения одного проекта сразу начинают работать над следующим. Мне кажется, когда работаешь без передышек, устаешь меньше, но, признаюсь, в течение недели после закрытия фестиваля я не в состоянии работать по пятнадцать часов в сутки.

Некоторые говорят, что Каннский фестиваль оторван от зрителей, что это событие, которое кинематографисты устраивают исключительно сами для

себя. Фестиваль не ставит целью показывать развлекательные фильмы для широкой публики, которые и так вскоре выйдут в кинотеатрах. Как я уже говорил, наша задача — способствовать развитию киноискусства. Заявление о том, что народ не валит на показы толпами, относительно. Картины Феллини или Бергмана и сегодня собирают приличную аудиторию на эксклюзивных ретроспективных показах. А например, «Вкус черешни» Киаростами

Жиль Жакоб и Клинт Иствуд

привлек более восьмидесяти тысяч зрителей, тогда как без поддержки Каннского фестиваля он, возможно, собрал бы лишь пятнадцатитысячную аудиторию.

Фрагменты интервью
www.telerama.fr, 23 avril 2009

Я — зритель своей собственной жизни. Я не могу делать что-то и одновременно истолковывать подлинный смысл своих поступков. Я смотрю на себя как на романтический персонаж, существующий на фоне вполне реалистичного пейзажа.

Мир развивается, и кино эволюционирует вместе с ним, а зачастую и опережает его. Кино — это зеркало мира, поскольку режиссеры очень тонко чувствуют происходящее. Ренуар предвидел начало войны. Вообще, все кинематографисты — своего рода пророки. Поэтому фестиваль неизбежно становится отражением ситуации в мире.

Я не считаю себя художником и могу сказать, что Канн в некотором смысле помешал мне стать им, но, главное, он отодвинул на второй план мою страсть к литературе и писательскому творчеству, хотя нельзя отрицать, что он и многому меня научил.

Как бы то ни было, я знаю, что режиссер из меня вышел бы никудышный, поскольку я никогда не обладал способностью глубоко мыслить.

Пожалуй, я могу сравнить себя с сиделкой при больном или с медсестрой, поскольку мне приходится иметь дело с режиссерами — очень ранимыми

и чувствительными людьми, а такое событие, как Каннский фестиваль, может в прямом смысле их погубить. У меня всегда найдется для них ласковое слово в любой ситуации.

Может ли что-то угрожать благополучию фестиваля? Разумеется. Фестиваль сам по себе — довольно хрупкая конструкция. Сейчас есть риск того, что посещаемость снизится — ведь поездка в Канн обходится довольно дорого. Известную опасность представляет и конкуренция — сейчас мы по-прежнему впереди всех, однако если бы, например, в Голливуде был свой фестиваль, мы оказались бы не у дел. К счастью, американцев такие мероприятия не очень привлекают. Им интересно лишь экспортировать свою культуру по всему миру.

Фрагменты интервью
www.sudouest.fr, 12 mai 2010

«Кино еще не существует вовсе»

Что станет с Каннским кинофестивалем через пять лет? Считается, что политика — это искусство отвечать на вопросы, которые вам не задавали. Люди часто спрашивают, как изменится фестиваль через несколько лет. Но для меня единственный важный вопрос — это будущее независимого, авторского кино, от которого зависит и будущее кинофестивалей, ведь явления эти — по сути одно и то же.

Долгое время я представлял себе кинематограф как некую великолепную дорогу для королевских процессий, по которой в свое время прошли братья Люмьер и Гриффит, Мельес и Штрогейм, Эйзенштейн и Форд, Чаплин и Китон, а затем Альмодовар и Кроненберг. Но на самом деле все совсем не так. Как понять, когда заканчивается одна эпоха и начинается другая?

Конечно, вехами можно считать определенные технические достижения: появление в кино звука и цвета, изобретение системы Cinemascope, видео, цифровых технологий, сети Интернет, формата IMAX, 3D... Или исторические события: войны, 1968 год... Множество разных школ, жанров, стран, видов таланта... Существуют разнообразные тенденции и циклы.

Но что произойдет, если очередная эпоха закончится просто так, если на смену ей не придет новая? Сегодня мы часто слышим разговоры о том, что кино, которое мы любим — прямое, честное, оригинальное, уникальное, кино, ищущее новые, нехоженые пути, — современная «полиция мысли» объявила вымершим. Именно так, вымершим. Таланта больше нет. Лавочку прикрыли. Похоронено и забыто.

Сегодня в разных уголках мира — главным образом, англосаксонского — возникает определенная тенденция: утверждать, что авторское кино уже мертво, что остались лишь фильмы-объекты, кинотовар.

Говорят, что у авторского кино нет аудитории и потому оно находится на грани вымирания, что осталось лишь несколько второсортных «имитаторов авторства», финансируемых государством. Если бы Абель Ганс был жив сегодня, он бы занялся комиксами. Фриц Ланг, Пабст и Дрейер разрабатывали бы видеоигры, а Уэллс возобновил бы радиоспектакль «Война миров». Пожалуй, только Годар продолжал бы устраивать парные теннисные турниры с участием приглашенных лекторов университета.

Но, возможно, мы, напротив, должны привыкнуть к идее о том, что кино еще не существует вовсе или, по крайней мере, еще не обрело определенную форму (которую и не обретет никогда), как не достигло и некоей сверхформы будущего, и что время для переосмысления творческого мироощущения еще не настало. Или, если оно уже близко, его приход возвестит не старая добрая Англия, но одна из восточных стран — ближних или дальних.

Но неужели западное кино погребено под грузом времени? Неужели оно истощилось, запуганное собственной историей и бесконечно длинной фильмографией? Неужто энергия и дух непосредственности навсегда покинули его,

перекочевав в другие страны? Одно можно сказать точно: его ядро — в постоянном движении. Нужно отправиться в Бухарест, чтобы уловить отголоски «новой волны», в Тель-Авив — чтобы найти аллюзии на картины Жака Беккера, в Гонконг или Сеул — чтобы увидеть, как заново рождается жанр триллера, пронизанный неведомыми прежде поэтическим чувством, реализмом и страстью, а далее — в Пекин, где возрождается дух кинематографа Росселлини. Старому Свету, Европе, остается довольствоваться романтизмом, психологизмом и постбергмановской меланхолией по поводу человечества, забывшего Бога.

У нового поколения режиссеров с Востока нет никаких определенных форм, законов или традиций, требованиям которых нужно подчиняться. В них живет какой-то безумный дух, как в героях знаменитого фильма «Бросай читать, собираемся на улицах!» Запас идей у них не иссякает никогда. Творческая сила, безграничная энергия и своеобразие мышления помогают молодым режиссерам из далеких стран постоянно выходить за границы, установленные кинематографом прошлого, с которым они, кстати, практически незнакомы. Но им и так неплохо — ведь они заново изобретают кино.

Когда проблемы с режиссурой возникали у Трюффо, он обращался к Ренуару или Хичкоку. Сомневаюсь, что Одзу, Мидзогути, Нарусэ или Куросава когда-либо задумывались о том же. Сегодня режиссеры, возможно, обратились бы к Габену, Вентуре или Мельвилю, который сам по себе является связующим звеном со всеми мировыми культурами. Предположим, что все это есть очередное начало, а не конец. Если так, в каком направлении мы должны идти, чтобы вновь войти в мир мечты и с радостью воскликнуть: «Мотор!»?

Независимое кино не сводится к определенному измеримому набору черт и не связано с характеристиками того или иного поколения. Оно заключено в отношении. Что это за отношение? Отношение Алена Кавалье, который, будучи свободным, как птица, и не имея денег, с помощью крошечной камеры исследует самые глубинные слои бытия? Или Жан-Жака Бенекса, который оставил кино ради путешествий по океану, словно белое полотно паруса перевоплотилось в экран для новых открытий? Или это чувство, которое испытывают влюбленные?

В тот день, когда камера вновь исполнит свой ритуальный брачный танец, прославляющий тело, глаза и губы возлюбленной или ее растрового голографического изображения, — в тот день свершится гигантский скачок на пути к новому рождению кинематографа.

Между тем Каннский кинофестиваль решил продолжать поддерживать независимых авторов всем, чем только может. Поскольку новый сайт фестиваля предоставляет более широкие возможности, мы бы хотели, чтобы все официально отобранные картины получили от этого пользу, ведь сайт может послужить хорошей стартовой платформой для будущего кинопроката. Идея в том, чтобы представить аудитории, особенно молодой, первые пять минут каждого фильма — вместо типовых рекламных трейлеров, которые убивают всякое желание идти в кино. Кто-то — не то Олтмен, не то Ренуар, точно не вспомню — сказал, что великим режиссерам лучше всего удаются первая и последняя часть картины. Будем надеяться, что, посмотрев эти фрагменты, пользователи Интернета по всему миру бросят играть в свои игры и сломя голову побегут в ближайший кинотеатр, чтобы узнать, что же случится дальше. Будем надеяться на это во имя художников. Мы не проводим различий между их картинами. Они все рассеяны где-то там, в атмосфере, где мы обитаем. Все они там и вполне доступны — мы чувствуем их на уровне химии, цифровых технологий, электронных систем, бинарных кодов, виртуальных связей, наконец через видео по запросу. Они вокруг нас. Выискивают нас. Так не будем же от них отрекаться.

Фрагменты выступления на пресс-конференции в Париже
http://www.indiewire.com, May 12, 2009

Перевод с английского и французского Елены Паисовой

ЖАН-ЛЮК ГОДАР:

«У автора нет ничего, кроме обязанностей»

БЕСЕДУ ВЕДУТ СЕРЖ КАГАНСКИ И ЖАН-МАРК ЛАЛАНН

Жан-Люк Годар

Городок Ролль никак не назовешь центром Вселенной. Довольно тусклое местечко у озера Леман в сорока километрах от Женевы. Но для миллиардеров, уклоняющихся от уплаты налогов, здесь настоящий рай земной. Симпатичный шофер, встретивший нас на вокзале в Женеве, прекрасно знает местную не слишком законопослушную публику: «Видите дом, вон там с краю, у подножия холма? Там живет Михаэль Шумахер. А вон там жил Питер Устинов. А там — Фил Коллинз…»

А что же Жан-Люк Годар? «Однажды ко мне в машину сел японец, — продолжает шофер, — и спросил, знаю ли я, где живет месье Годар. Я ответил, что знаю, и повез его туда. Когда приехали, он сказал: «Подождите меня минутку», — затем вышел, сделал три фотографии, вернулся в машину и попросил отвезти его обратно на вокзал. Месье Годара знают даже в Японии!» Возможно, он и впрямь самый мифический житель кантона Во, известный «даже в Японии», однако причина его переезда сюда иная, чем у его соседей. Будучи гражданином Франции, Годар исправно платит налоги. А в Швейцарии живет потому, что это его родная страна и режиссер не может жить без «определенных ее пейзажей», как он сам выразился во время нашего интервью.

Мы расположились в его рабочем кабинете, из практических соображений довольно просто обставленном, расположенном рядом с просмотровым залом с шестью плоскими экранами и стеллажами,

забитыми бесчисленными видеокассетами и дисками, из которых режиссер часто берет цитаты для своих картин. В течение четырех часов мы говорили об истории, политике, Греции, интеллектуальной собственности и, естественно, о кинематографе. А также о более личных вопросах — о здоровье и отношении к смерти.

Серж Каганski. Почему вы назвали картину «Фильм социализм»?
Жан-Люк Годар. Я всегда придумываю названия заранее, они служат мне неким руководством к фильмам, которые я смогу снять в будущем. Название, возникающее прежде самой идеи для фильма, немного похоже на ноту «ля», по которой в музыке настраивают тон. У меня есть целый список: что-то вроде списка дворянских титулов или названий ценных бумаг[1]. Да, скорее, из банковской сферы. Я начал со слова «социализм», но по мере того как продвигалась работа над фильмом, это название казалось мне все менее приемлемым. С таким же успехом он мог называться «Коммунизм» или «Капитализм». Но вскоре все разрешила одна забавная случайность. Как-то я принес Жан-Полю Кюрнье небольшую презентационную брошюру к фильму, в которой наименование компании Vega Film стояло прямо перед словом «социализм», и тот прочел: «Фильм социализм», решив, что так и называется картина. Потом написал мне двенадцатистраничное письмо, в котором рассказал, как сильно ему понравилось именно такое название. Я подумал, что он, должно быть, прав, и решил сохранить слово «фильм», оно немного уравновешивает, смягчает вторую часть.
Жан-Марк Лаланн. Как возникла идея круиза по Средиземному морю? Она заимствована из произведения Гомера?
Жан-Люк Годар. Вначале я думал о другой истории, которая произошла в Сербии, но с ней как-то не сложилось. Потом мне в голову пришла идея о семье в гараже, о семье Мартен. Но нельзя было делать из нее полнометражный фильм, иначе люди превратились бы в персонажи, а все произошедшее с ними — в обычный рассказ. История матери и ее детей — такое кино можно было бы снять во Франции с нормальными диалогами, с динамикой настроений и психических состояний.
Жан-Марк Лаланн. Действительно, члены этой семьи напоминают персонажи обычного игрового фильма. В ваших картинах такого не было уже давно...
Жан-Люк Годар. Да, вероятно... И все же это не совсем так. Сцены обрываются прежде, чем они могли бы успеть стать персонажами. Они, скорее, статуи. Говорящие статуи. Если мы представляем статуи, на ум сразу приходит что-то из далекого прошлого. Если мы говорим «прошлое», мы мысленно отправляемся в путешествие по Средиземноморью. Отсюда и круиз. Я прочел книгу «Путешествие Шекспира» Леона Доде, писателя и политика начала прошлого века. В ней автор проследил путь молодого Шекспира (тогда еще ничего не писавшего) по Средиземному морю. Так что замысел формировался постепенно.
Серж Каганski.. Как вы работали, чтобы упорядочить весь материал?
Жан-Люк Годар. Правил не существует. Это похоже на поэзию, на живопись или математику. Особенно на античную геометрию. Желание выстраивать фигуры, вписывать квадрат в окружность, строить касательную. Это элементарная геометрия. То есть она состоит из элементов, первооснов, стихий. Поэтому я показываю море... Вот так. На самом деле данный процесс нельзя точно описать, все это ассоциации. А если мы говорим об ассоциациях, то можем говорить и о союзах и — далее — о социализме.

---

[1] Игра слов: слово titre во французском языке имеет несколько значений: «заголовок», «название»; «титул», «звание», «должность»; «акт», «документ», «ценная бумага». — *Здесь и далее прим. переводчика.*

Жан-Марк Лаланн. А если говорим о социализме, то можем перейти и к политике. Например, обсудить закон о защите авторского права в Интернете — HADOPI[2], наказания за скачивание информации в Сети, право собственности на изображения...

Жан-Люк Годар. Разумеется, я против закона HADOPI. Интеллектуальной собственности не существует. Я, например, против прав наследования. Пусть наследники владеют правами на произведения своих родителей, но только до достижения совершеннолетия. Не думаю, что, например, наследники Равеля до сих пор должны брать деньги за права на «Болеро».

Серж Каганski. Вы не требуете, чтобы художники, которые берут кадры из ваших фильмов, получали на них права?

Жан-Люк Годар. Конечно, нет. Хотя то, что люди берут кадры и размещают их в Интернете, не очень хорошо. Но я не чувствую, что они что-то у меня отнимают. Интернета у меня нет. Анн-Мари[3] им пользуется. Но в моей картине есть кадры, взятые из Сети, например изображение двух котов.

Серж Каганski. То есть для вас нет разницы между анонимным изображением котов, выложенным в Интернете, и кадром с шайеннами из фильма Джона Форда, который вы также используете в своей картине?

Жан-Люк Годар. С юридической стороны я не вижу причин проводить между ними различие. Если бы мне пришлось судиться с кем-то, кто обвинил бы меня в краже изображений и их использовании в фильмах, я бы нанял двух адвокатов, у которых были бы разные системы защиты. Один отстаивал бы право цитирования, которого в кино практически не существует. Вот в литературе можно цитировать сколько угодно. В книге Нормана Мейлера о Генри Миллере[4] 80 процентов Миллера и 20 процентов Мейлера. Ни один ученый не платит за право пользоваться формулой, созданной его коллегой. Все это — цитирование, но в кино почему-то это признается незаконным. Я прочел «Полицейский отчет»[5] Мари Даррьёссек и считаю эту книгу очень хорошей, поскольку в ней автор излагает историю данного вопроса. Действительно, авторское право — невозможно. У автора нет никаких прав, ничего, кроме обязанностей.

В моем фильме есть и заимствования другого типа — не цитаты, а просто фрагменты, выдержки. Они — как пробы крови, которые берут на анализ. Об этом будет говорить мой второй адвокат. Он бы защитил меня, к примеру, в том, что я использовал фрагменты из «Побережий Аньес». Кадры с акробатами на трапеции, которые я вставил в свой фильм, не цитата. Я использую картину Аньес Варда в своих целях. Беру фрагмент из нее и встраиваю его в другой контекст, чтобы он обрел иной смысл, в данном случае — стал символом мира между Израилем и Палестиной. Я не платил режиссеру за использование кадров. Но если бы Аньес потребовала денег, полагаю, я смог бы заплатить подходящую сумму, которая бы, конечно, зависела от экономических показателей — затрат на производство, сборов в кинотеатрах...

Жан-Марк Лаланн. Почему в качестве метафоры мира на Ближнем Востоке вы решили позаимствовать образы Аньес Варда, а не создать свои собственные?

Жан-Люк Годар. В фильме Аньес я нашел эту прекрасную метафору.

Жан-Марк Лаланн. Но ведь в ее картине такой метафоры нет.

Жан-Люк Годар. Конечно, нет. Я сам ее создал, переместив образы в другой контекст. Но я не собирался разрушать или портить их. Просто они идеаль-

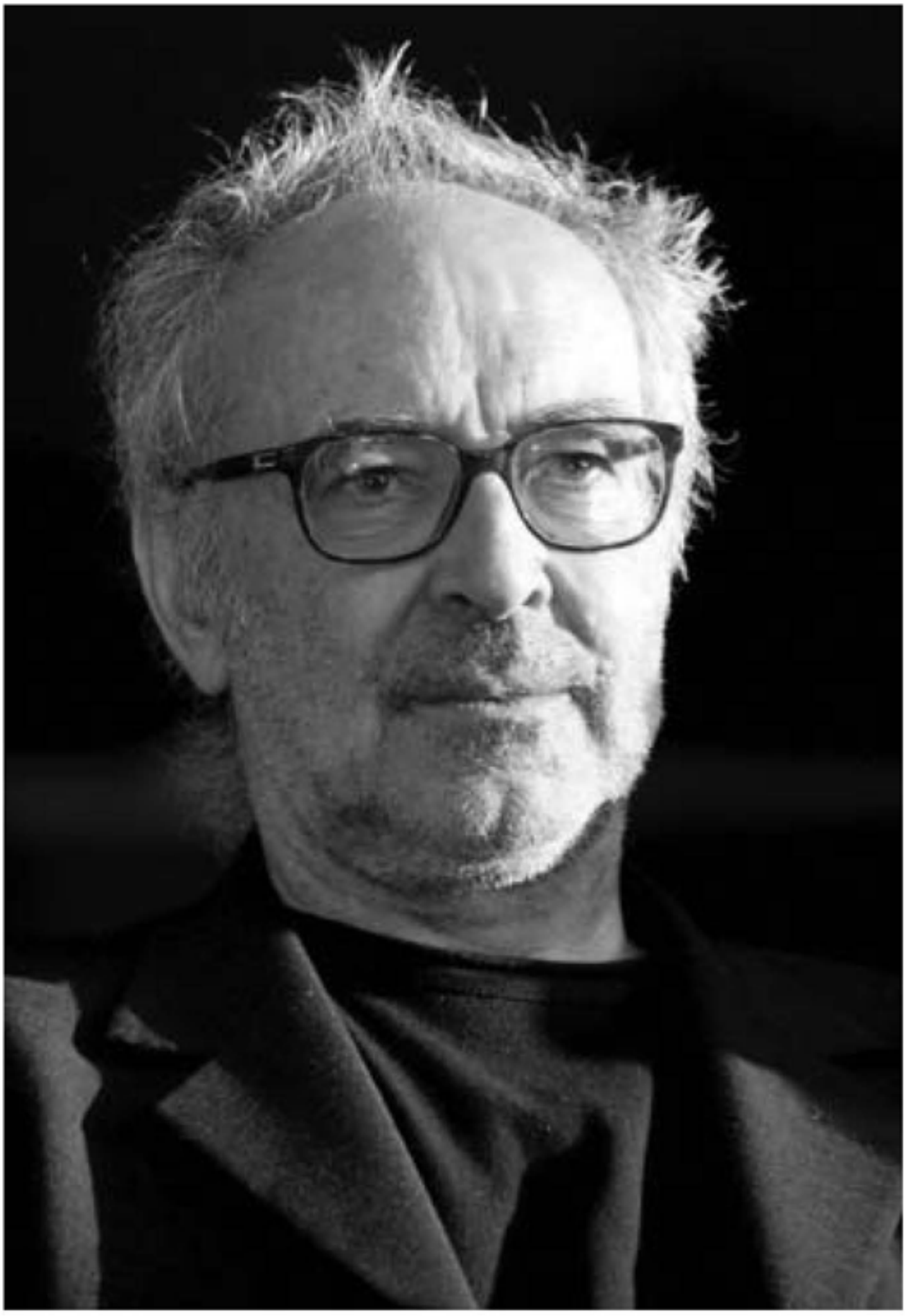
---

[2] HADOPI (Haute Autorite pour la diffusion des oeuvres et la protection des droits sur internet) — закон о распространении и охране продуктов творчества в сети Интернет, принятый во Франции в 2009 году. Название закона соответствует аббревиатуре названия комиссии, которая занималась его разработкой.

[3] Анн-Мари Мьевиль — швейцарский режиссер, жена Жан-Люка Годара.

[4] Genius and Lust: A Journey through the Major Writings of Henry Miller, 1976.

[5] Rapport de police: Accusations de plagiat et autres modes de surveillance de la fiction, 2010.



Жан-Люк Годар

но выражали то, что я хотел сказать. Если бы жители Палестины и Израиля создали вместе цирк и выступали с трюками на трапеции, все на Ближнем Востоке было бы иначе. Для меня эти образы — воплощение полного согласия, именно это я и хотел выразить. И раз уж они существуют, я взял их в свой фильм.

Серж Кагански. Социализм вашей картины подрывает идею о частной собственности, и в первую очередь речь идет о произведениях художников...

Жан-Люк Годар. В отношении художественных произведений прав частной собственности не должно существовать. Бомарше взял себе лишь часть доходов, которые принесла ему «Женитьба Фигаро». Он мог бы сказать: «Фигаро» написал я». Но сомневаюсь, что он стал бы заявлять: «Фигаро» принадлежит мне!» Собственническое отношение к художественным произведениям воз-

никло позже. Сегодня художник, создавший подсветку Эйфелевой башни, получает за свою работу деньги, но если бы мы решили снимать светящуюся башню в фильме, то должны были бы сами заплатить ему некую сумму.

Жан-Марк Лаланн. Ваша картина появится в Интернете на сайте Filmo TV одновременно с ее выходом на широкий экран.

Жан-Люк Годар. Идея была не моя. Когда мы сделали несколько трейлеров — фактически сжатых версий полного фильма, — я предложил разместить их на YouTube, потому что это хорошее средство распространения информации. Выложить саму картину для просмотра в Интернете решили дистрибьюторы. Они финансировали производство, поэтому я делаю то, что они требуют. Если бы все зависело от меня, я не стал бы выпускать фильм в прокат таким способом. На его создание ушло четыре года. С точки зрения производства он очень нетипичен. Мы снимали вчетвером, вместе с Жан-Полем Баттагиа, Фабрисом Араньо и Полем Грива, поделив работу поровну. Ездили по разным странам, привозили фотографии и видеоматериалы. Грива в одиночку отправился в Египет и привез многочасовую запись. Мы посвятили этой работе уйму времени. Думаю, было бы правильнее отнестись к распространению картины так же внимательно, как к ее созданию, она бы от этого только выиграла.

Жан-Марк Лаланн. Что именно вы имеете в виду?

Жан-Люк Годар. Мне бы очень хотелось найти двух молодых людей — девушку и юношу, — хоть немного связанных с кинематографом, которым хотелось бы проявить себя. Подобный тип молодежи часто можно встретить на небольших кинофестивалях. Мы дали бы им DVD с фильмом, а дальше они бы действовали по инструкциям, которые дают парашютистам. Мы произвольно выбрали бы несколько мест на карте Франции и высадили бы там наших «парашютистов». Они должны были бы демонстрировать картину в местах высадки — в кафе, в отелях... Они бы справились. Один сеанс стоил бы три или четыре евро, не больше. Они также могли бы снимать все это приключение на пленку и затем продавать как отдельный фильм. Благодаря им можно было бы узнать мнения людей и понять, как нужно распространять фильм. И только после этого принимать решение о том, стоит ли выпускать картину в прокат в обычных кинотеатрах. На такое исследование нужно было бы потратить один-два года, чтобы получить срез мнений. Поскольку до этого вы, как и я, не можете знать, что это за фильм, кого он может заинтересовать.

Серж Каганski. Сейчас вы не столь активны в медиапространстве. В 1980-е годы вас чаще можно было читать в прессе и видеть на телевидении.

Жан-Люк Годар. Мне все это наскучило. Я больше не стремлюсь развенчивать то или иное явление на телевидении. Раньше я в него немного верил. Не думал, что оно может изменить что бы то ни было, но полагал, что оно способно заинтересовать людей, побудить их поступать иначе. Но такой интерес длится лишь три минуты. Еще остались сюжеты, которые мне интересны: программы о животных, об истории. Еще люблю «Доктора Хауса». Мне нравится, что там всегда есть некий больной, вокруг которого все носятся, и персонажи говорят на специфическом научном языке. Но я не смог бы посмотреть десять серий подряд.

Серж Каганski. Зачем вы пригласили для участия в фильме Алена Бадью и Патти Смит? Ведь снимали вы их совсем мало.

Жан-Люк Годар. Патти Смит оказалась поблизости, поэтому я ее и снял. Не понимаю, почему я должен был бы снимать ее дольше, чем, скажем, официантку.

Серж Каганski. Но почему вы попросили ее поучаствовать в съемках?

Жан-Люк Годар. Потому что хотел, чтобы в фильме была хорошая американка, которая воплощала бы собой нечто иное, чем империализм.

Серж Каганski. А Ален Бадью?

Жан-Люк Годар. Я собирался процитировать текст Гуссерля о геометрии и хотел предложить кому-то разработать на его основе нечто свое. Ален этим заинтересовался.
Серж Каганski. Почему вы снимали его перед пустым залом?
Жан-Люк Годар. Потому что туристов — участников круиза — не интересовала его лекция. Объявили, что состоится лекция о Гуссерле, но никто на нее не пришел. Мы привели Бадью в пустой зал, и он был в восторге. Сказал: «Наконец я могу выступать перед никем». Я мог снимать лектора крупным планом, не брать в кадр пустой зал, но мне было важно показать, что его слова уходят в пустоту, что мы будто стоим посреди пустыни. В связи с этим мне вспомнилась фраза Жана Жене: «Нужно идти на поиски образов, потому что все они обитают в пустыне». В моем кино никогда не бывает определенных замыслов, нет четких намерений. Не я придумал этот пустой зал. Я ничего не хочу сказать, просто пытаюсь показать или заставить почувствовать, либо даю возможность позже выразить что-то иное.
Жан-Марк Лаланн. Мы слышим фразу: «Сегодня предатели по крайней мере искренни, они верят в Европу». Что после этого можно сказать? Разве нельзя верить в Европу, не будучи предателем и подлецом?
Жан-Люк Годар. Эта фраза родилась у меня во время чтения отрывка из «Тошноты». В те времена подлецы не были искренни. И палачи знали о своей нечестности. Сегодня подлецы стали честными. Что касается Европы, она существует уже очень давно, и нет нужды перекраивать ее, строить заново, чем занимаются сейчас. Мне трудно понять, например, что можно сделать, будучи членом Европарламента, как Даниель Кон-Бендит. Все это странно, не правда ли?
Жан-Марк Лаланн. По-вашему, забота об экологии не должна ложиться в основу программы политической партии?
Жан-Люк Годар. Ну, вы знаете эти партии. Они не возникают сами по себе, у них есть истоки. Даже их названия часто заимствуются. Де Голль был против партий. Хотя в период освобождения Франции он все же велел созвать партии на Национальный Совет Сопротивления, чтобы продемонстрировать американцам свою силу, свой вес. Был даже создан национальный фронт. Только сегодня совсем другая ситуация. В те времена это была затея коммунистической партии. И я точно не знаю, почему впоследствии другие партии решили взять себе такое же название. Простое заимствование...
Жан-Марк Лаланн. Предпоследняя цитата из фильма гласит: «Когда закон несправедлив, справедливость выше закона».
Жан-Люк Годар. Это относится к закону об авторском праве. На каждом DVD-диске записано предупреждение ФБР о наказуемости незаконного копирования его содержания. Я обратился к Паскалю. Но в его фразе можно уловить и другой смысл. Например, можно вспомнить о деле Романа Поланского.
Жан-Марк Лаланн. Вы подумали об этом в связи с тем, что Поланского арестовали в вашей родной стране, Швейцарии?
Жан-Люк Годар. Я франко-швейцарец. Меня считают швейцарцем, но я являюсь гражданином Франции, плачу там налоги. Я люблю пейзажи Швейцарии, без некоторых просто не могу обходиться. И потом, в этой стране мои корни. Но с политической точки зрения многое здесь меня шокирует. В отношении дела Поланского Швейцария не должна была подчиняться воле США[6]. Нужно было обсуждать эти вопросы, а не соглашаться со всем. Я бы хотел, чтобы все кинематографисты, приезжающие в Канн, объединились и выступили в защиту Поланского, подтвердили несправедливость швейцарского пра-

[6] В июле 2010 года швейцарский суд принял решение не экстрадировать Романа Поланского в США и освободил режиссера из-под домашнего ареста. Решение окончательное и не может быть обжаловано американской стороной.

восудия. Так же, как они поддержали заключенного под стражу Джафара Панахи. Они осмелились осудить политический режим Ирана и должны были поступить так же в отношении Швейцарии.

Жан-Марк Лаланн. А что касается запрета на строительство в Швейцарии минаретов?

Жан-Люк Годар. Абсолютная глупость и бессмыслица. Я согласен с Муамаром Каддафи, который считает, что французская часть Швейцарии принадлежит Франции, немецкая часть — Германии, итальянская — Италии... Вот и нет больше Швейцарии!

Серж Каганski. Кризис в Греции также живо перекликается с вашей картиной.

Жан-Люк Годар. Нам бы нужно поблагодарить Грецию. Западные страны в долгу перед ней. Философия, демократия, трагедия... Мы всегда забываем о связи между трагедией и демократией. Без Софокла не было бы Перикла, и наоборот. Мир высоких технологий, в котором мы живем, всем обязан Греции. Кто открыл законы логики? Аристотель. «Если... следовательно...» — логика. Каждый день представители высшей власти используют ее так, чтобы не допускать очевидных противоречий, чтобы все мы оставались в рамках одной логики. Ханна Арендт верно отметила, что логика стимулирует тоталитаризм. Так что сегодня все мы должны заплатить Греции. Она могла бы попросить у современного мира гигантские суммы за «авторские права» и было бы вполне логично рассчитаться с ней по справедливости. И немедленно. Греков обвиняют в том, что они лгут. В связи с этим я вспоминаю один старый силлогизм, который выучил в школе. «Эпаминонд — лжец, а раз все греки — лжецы, следовательно, Эпаминонд — грек». Но мы так далеко все же не зашли.

Серж Каганski. Изменился ли ваш взгляд на международную политику США с избранием Барака Обамы?

Жан-Люк Годар. Честно говоря, от избрания Обамы мне ни жарко ни холодно. Я только надеюсь, что его убьют не слишком быстро... Конечно, Америка, воплощаемая Обамой, отличается от той, которую олицетворял Джордж Буш. Но иногда ухудшение ситуации позволяет увидеть ее более ясно и четко. Когда Жак Ширак вышел во второй тур президентских выборов и столкнулся с Ле Пеном, левые, мне кажется, должны были воздержаться и не голосовать за Ширака. Нужно было позволить худшему случиться.

Серж Каганski. Почему? Ведь это опасно.

Жан-Люк Годар. Потому что в какой-то момент это заставило бы людей всерьез задуматься. Как цунами...

Жан-Марк Лаланн. А о чем должно заставить задуматься цунами?

Жан-Люк Годар. О том, что мы называем природой и частью чего сами являемся. Бывают моменты, когда она должна мстить нам. Метеорологи говорят только на языке науки, они не думают ни о какой философии. Мы не можем услышать от них, как мыслят деревья, какое у них мировоззрение.

Жан-Марк Лаланн. Прошлой зимой вы выпустили короткометражный фильм, посвященный памяти Эрика Ромера.

Жан-Люк Годар. Об этом меня попросила студия Les Films du Losange. Я хотел использовать в этой работе названия его статей, воскресить в памяти все, что мы вместе смотрели и делали в 1950-е годы, когда были молоды и работали в Cahiers du cinéma. Мне трудно сказать о нем что-то еще. О людях мы можем говорить лишь исходя из того, что пережили вместе с ними, что нас объединяло. Хотя, например, у Антуана де Бека другое представление об этом.

Жан-Марк Лаланн. Вы читали биографию, которую Антуан де Бек посвятил вам?

Жан-Люк Годар. Полистал ее.

Жан-Марк Лаланн. Факт ее существования вам безразличен или неприятен?

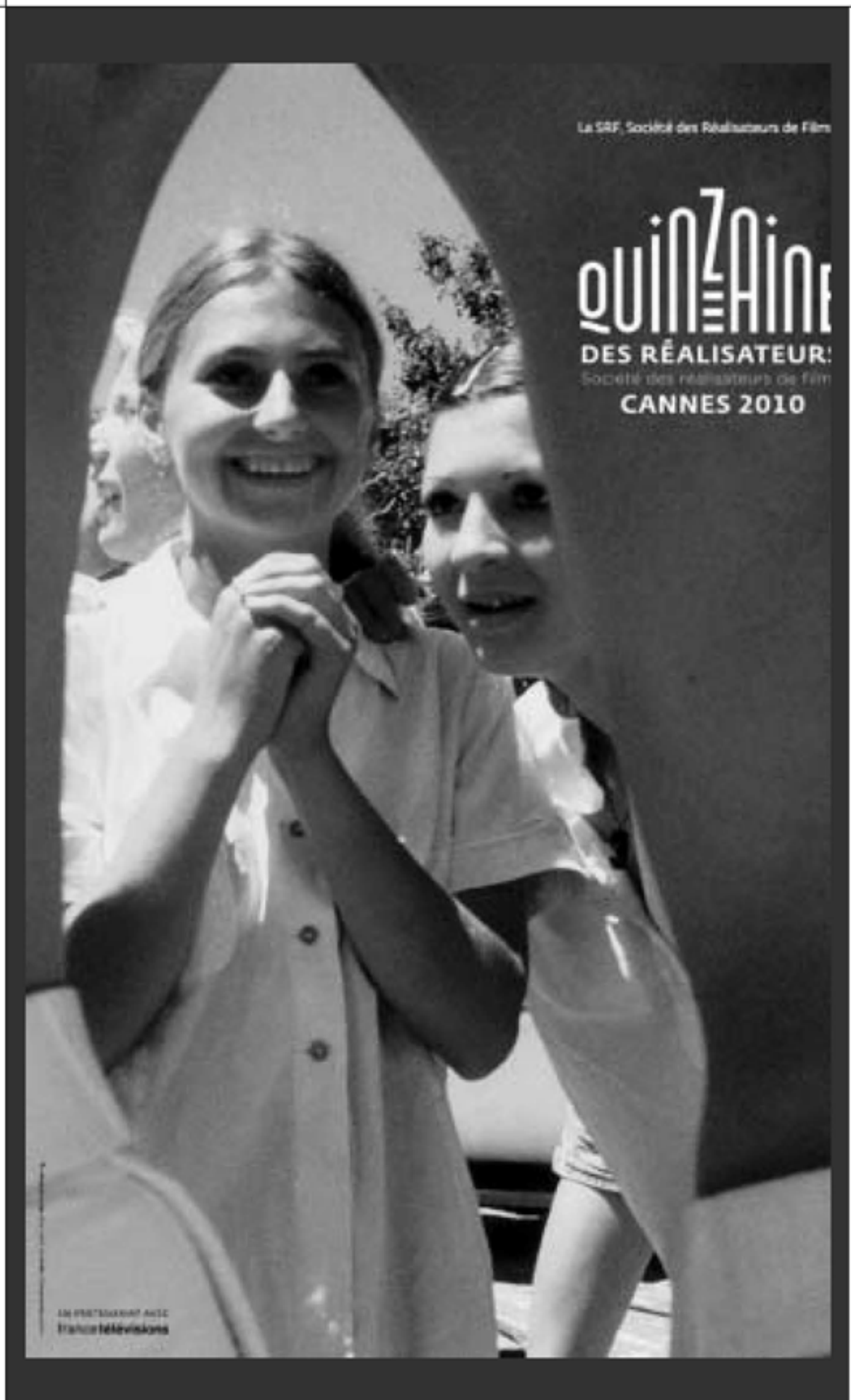
Жан-Люк Годар. Скорее неприятен, прежде всего из-за того, что ее прочла Анн-

Мари. А в этой книге есть ложная информация. Мне также не понравилось то, что члены моей семьи предоставили автору некоторые документы. Так не делается. Но препятствовать выходу этой биографии в свет я тоже не стал.
Серж Каганski. В последние годы вы встречались с Ромером?
Жан-Люк Годар. Время от времени. В Париже мы жили в одном доме. Иногда встречались и беседовали.
Жан-Марк Лаланн. Вы видели его последние картины?
Жан-Люк Годар. Да, на DVD. «Тройной агент» — очень странный фильм. Тема шпионажа увлекает меня, но я не мог и представить, что и его может заинтересовать такой сюжет.
Серж Каганski. Преследуют ли вас мысли о том, что нужно непременно завершить некое произведение, которое жизнь еще может позволить вам закончить?
Жан-Люк Годар. Нет. Ни о каком таком произведении я не думаю. Возникают отдельные новые проекты, но идея художественного произведения как чего-то цельного, грандиозного меня не интересует. Я предпочитаю говорить о постепенном движении. На моем пути были взлеты и падения, разные попытки... Я часто бывал многословен. Знаете, самое трудное — сказать своему другу, что его работа не очень хороша. Мне на это не хватало смелости. В период работы в Cahiers у Ромера хватило духу сказать мне, что я написал плохую рецензию на «Незнакомцев в поезде». Риветт тоже не боялся высказать свое мнение. И его замечания сильно нас задевали. А Франсуа Трюффо не простил мне того, что я считал его фильмы пустышками. И еще сильнее страдал потому, что не мог сказать того же о моих картинах.
Серж Каганski. Вы действительно считаете фильмы Трюффо пустышками?
Жан-Люк Годар. Нет, ну не совсем... Они не более пусты, чем другие. Не более, чем, скажем, картины Шаброля. Но ведь мы тогда мечтали не о кино.
Жан-Марк Лаланн. Задумываетесь ли вы сегодня о будущих поколениях, о том, какой след оставите в истории?
Жан-Люк Годар. Нет.
Жан-Марк Лаланн. А вас вообще когда-нибудь тревожили подобные мысли?
Жан-Люк Годар. Никогда.
Жан-Марк Лаланн. С трудом в это верится. Кажется, что автора «Безумного Пьеро» не могло не одолевать желание создать шедевр, стать чемпионом мира, навечно вписать свое имя в историю...
Жан-Люк Годар. Возможно, вы и правы. Должно быть, в начале карьеры у меня были большие амбиции. Но я довольно быстро от них освободился.
Серж Каганski. Задумываетесь ли вы о своей смерти?
Жан-Люк Годар. Да, хоть это и трудно. А еще и проблемы со здоровьем... Приходится следить за собой гораздо больше, чем раньше. Жизнь меняется. Как бы то ни было, с социальной жизнью я расстался уже давно. Я бы очень хотел возобновить занятия теннисом, которые был вынужден прервать из-за проблем с коленом. Когда стареешь, возвращаешься в детство. И это прекрасно. И мысли о смерти меня не особенно пугают.
Жан-Марк Лаланн. Вы кажетесь таким отрешенным, равнодушным...
Жан-Люк Годар. О нет, совсем наоборот! Я интересуюсь разными вещами, многое для меня важно. Кстати, Анн-Мари на днях сказала, что если ей суждено пережить меня, то на моей могиле она сделает надпись: «Наоборот»...

Les Inrockuptibles, N 754, 2010, 12 mai

Перевод с французского Елены Паисовой

Р А З Б О Р Ы


La SRF, Société des Réalisateurs de Films
QUINZAINE
DES RÉALISATEURS
Société des réalisateurs de film
CANNES 2010
france télévisions

ВАДИМ РУТКОВСКИЙ

Естественный отбор

«ДВУХНЕДЕЛЬНИК РЕЖИССЕРОВ»—2010

Оливье Пер походил на Муми-тролля — весь белый (из-за любви к белым пиджакам; ирония судьбы — на знаменитой постановочной фотографии, запечатлевшей его и Тьерри Фремо в прыжке, в белом как раз Фремо), забавный и сосредоточенный, способный, не повторяясь, представить каждый фильм точной и ёмкой фразой. А это не просто — в параллельной секции Каннского фестиваля Quinzaine des Réalisateurs — «Двухнедельник режиссеров», — куратором которой Пер был с 2004 по 2009-й, как минимум 25 полнометражных участников, и каждого Пер убедительно аттестовал со сцены Театра Круазетт так, что сразу понятно: этот фильм единственный и неповторимый.

За пять лет я полюбил «Двухнедельник», выгодно отличавшийся от основного конкурса и «Особого взгляда». Большой конкурс делал ставку на тяжелые шаги кинематографических Командоров — ведомый Пером «Двухнедельник» ориентировался на спонтанность и естественность. «Особый взгляд» угнетал вычурностью авторских изысков — «Двухнедельник» возвращал любовь к жизни искренностью и простотой. Помню, последней каплей фестиваля 2008 года стал мутный бразильский опус «Праздник Мертвой девы» из «Особого взгляда», заставивший бежать в обычный каннский кинотеатр на «Индиану Джонса». Но спас «Двухнедельник», где показывали упоительный музыкальный мокьюментари португальца Мигеля Гомиша «Наш любимый месяц август». Скептики склонны считать политику «Двухнедельника» инфантильной. Что с того? В данном случае юность большинства фильмов программы — необязательно дебютов — синоним свежести. Зато такой теплой обстановки, как здесь, не было ни на одном другом фестивале — достаточно вспомнить, как обнимали Пера американские братья Сафди, экспромтом обыгравшие фамилию Père: «Оливье — наш отец!» Именно в «Двухнедельнике» показал свой самый раскованный, абсолютно подростковый по наплевательскому отношению к репутации и общественному вкусу, не чурающийся гипертрофированного латиноамериканского мелодраматизма фильм «Тетро» Фрэнсис Форд Коппола, отвергнутый, кстати, главным конкурсом. Собственно, и Пер никогда не стеснялся приглашать в программу ленты с четкими жанровыми признаками — в Театре Круазетт стартовал австралийский хоррор «Волчья яма», потом успешно прошедший даже в широком российском прокате (что для фестивального хита исключение).

Но с нынешнего года Пера переманил фестиваль в Локарно (и дружеские отношения с режиссерами, установленные в Канне, оказались не фикцией — в жюри Локарно пришли любимые авторы Quinzaine — от Эрика Ху и Лиса-

ндро Алонсо до тех же братьев Сафди). А новым руководителем «Двухнедельника» стал Фредерик Бойер, больше похожий — если продолжать аналогию с персонажами Туве Янсон — на Снусмумрика. Сравнение по этому признаку версия-2010 выдержала. По всем остальным тоже.

Тут самое место сказать о заставке Quinzaine des Réalisateurs, смонтированной режиссером Оливье Жааном из кадров фильмов, открытых этой секцией (а существует она с 1968-го). Вот припал к игровым автоматам Арно Фриш из «Видео Бенни», вот неистовствует Клаус Кински — Агирре, мчит на велосипеде Жереми Ренье из дарденновского «Обещания», привалился к барной стойке Вигго Мортенсен из «Индейского бегуна», а вот оживший кадр — разбивается рюмка в руке Бюль Ожье («Селина и Жюли совсем заврались»). Действует этот минутный киноманский аттракцион сильнее многих полнометражных шедевров. Каждый год в устоявшийся коллаж вклиниваются кадры из фильмов-событий предыдущего «Двухнедельника». В следующем году Жаану будет из чего выбирать.

С легкой руки Гаэля Гарсиа Берналя, возглавлявшего жюри конкурса дебютов «Золотая камера», победителем этого года стал мексиканский «Високосный год» Майкла Роу, показанный как раз в «Двухнедельнике». Секс — реалистический, исступленный, самоубийственный — стал сюжетным и идеологическим двигателем этого фильма, а заодно и доходчиво констатировал факт: в 2010-м все проверенные раздражители, включая главные — секс и насилие, — покинули официальные программы, но остались в «Двухнедельнике», витальном и эффектном. Как и фильм открытия — документальный портрет конголезских музыкантов «Бенда Билили!», чье шумное присутствие на сцене стало рифмой к явлению Мика Джаггера, навестившего «Двухнедельник» по случаю премьеры другого документального фильма — «Stones в изгнании».

Председатель большого жюри Тим Бёртон почти не шутил, благодаря отборщиков за «семейные» фильмы. Семья стала сквозной темой всех фильмов основного конкурса; в первую очередь о ней, а не о войне, и эпос Михалкова, и сказка Апхичатпхонга Вирасетакуна. В «Двухнедельнике» семейная тема нашла довольно оригинальное, полемизирующее с консервативным конкурсом преломление — в частности, в американских «Воротах сна» и в еще одном мексиканском фильме «Мы те, кто мы есть».

«Ворота сна», лаконичный дебют Алистера Бэнкса Гриффина, — самое оригинальное творение американских независимых за много лет. Для его приблизительного описания можно прибегнуть к классическим примерам: Дэвид Линч + Уильям Фолкнер + Шарунас Бартас. От первого — произрастающий из реальности мистицизм, тревожное и завораживающее ощущение непостижимости причудливого мира; шаг в сторону — окажешься в чужом кошмарном сне. От второго — обжигающее дыхание корневой Америки, величественной и безжалостной. С третьим роднит молчаливое растворение в природе. Но, повторю, это очень приблизительные параллели, к тому же самому Гриффину эти имена вряд ли что-то говорят. Он рассказывает историю затерявшейся на фермерских просторах семьи так, будто до него кино не существовало. Были только небо, вода и земля, по которой два брата тащат — иначе не скажешь — в «последний путь» свою мертвую мать. Эти неортодоксальные похороны далеки от обычного мрачного ритуала настолько, насколько далек от привычной — как коммерческой, так и артхаусной — кинопродукции эксперимент Бэнкса Гриффина. Одновременно камерный — три актера, хронометраж 75 минут — и эпический, предельно материалистичный — финалом станет встреча с могильными червями, — проникнутый физическим ощущением жизни вечной.

«Мы те, кто мы есть» — другой дебют, скорее, курьезный, но столь же запоминающийся. Начинается фильм Хорхе Мичела Грау обманчиво тихо и медленно — по эскалатору торгового молла поднимается измученный старик, и этот долгий план рождает моментальные ассоциации с долгими планами других актуальных мексиканцев, Амата Эскаланте и Карлоса Рейгадаса (оба они,

а также Берналь, Диего Луна, лауреатка прошлогоднего ММКФ Марианна Ченийо, Родриго Пла и Родриго Гарсиа встретились в альманахе «Революция», показанном в «Неделе критики»; «Кровь» Эскаланте, гостившую в «Особом взгляде» в 2005-м, вспоминали и в связи с «Високосным годом»). Но Грау не злоупотребляет длиннотами, а «Мы те, кто мы есть» оказываются плотоядным киносочинением о семье потомственных каннибалов. Крови и «мясных» аттракционов в нем не меньше, чем в малобюджетном американском хорроре, зато нет и следа стёба, и эта упертая серьезность интонации ошеломляет.

Та же серьезность, граничащая с депрессивной безысходностью, выделяет немецкую драму «Пикко», дебют Филипа Коха, — это, кстати, единственный на моей памяти случай, когда обычно благодарная публика «Двухнедельника» увенчала финальные титры не только аплодисментами, но и агрессивными недоброжелательными воплями. Кох экранизировал реальную историю убийства трудного подростка, заключенного в колонию, тремя ровесниками-сокамерниками. Переход от более или менее мирного сосуществования к истязаниям почти незаметен — какое-то время кажется, что немецкие малолетние правонарушители ведут себя просто-таки интеллигентно; рядом с нашими — мы же и «Пацанов» смотрели, и «Одлян, или Воздух свободы» читали — эти паиньки. Заключительный эпизод — а Кох реконструирует пытки и убийство на грани дозволенного в кино — оправдывает кажущееся благолепие предыдущей части. Сам Кох выступает одновременно и как продолжатель традиции, начатой Фолькером Шлёндорфом в экранизации «Молодого Терлесса», и как герой Шлёндорфа — Музиля: рациональный юноша, не столько завороженный животным началом в своих приятелях, сколько с пристальностью математика за ним наблюдающий. Он не пытается остановить насилие и не подыгрывает ему, но в определенный момент это непротивление граничит с пособничеством злу. Очевидно, это почувствовали освиставшие Коха зрители — кто-то из них в сердцах обозвал «Пикко» «снафф-порно».

Самые четкие жанровые границы продемонстрировала еще одна работа о тотальном и многоликом зле — уругвайский «Немой дом», снятый одним планом (хотя непроглядные темные кадры могли использоваться для монтажных склеек) фильм ужасов, совершенно готический по духу. Портит его рационалистическое финальное объяснение, предъявляющее вместо готики психиатрический диагноз.

Впрочем, последнее, в чем можно упрекнуть «Двухнедельник», — это ориентация на физиологические шокеры. Самые бурные аплодисменты достались нашему бывшему соотечественнику киргизскому режиссеру Актану Арыму Кубату (раньше он был известен как Актан Абдыкалыков) и его фильму «Свет-аке». Англоязычное название «Вор света» меняет акцент (к деревенскому электрику, мухлюющему с электросчетчиками, односельчане относятся с глубочайшим уважением), а французское «Месье Свет» ближе авторскому замыслу. Бюджет у фильма микроскопический, господдержка в Кыргызстане ничтожна — в Канн Арым Кубат приехал один, на сцену вышел в сопровождении свиты европейских копродюсеров, пошутив, что с каждым годом для таких маленьких и скромных фильмов требуется все больше финансеров. Безыскусный и просветленный «Свет-аке», смягчающий невыносимый быт мотивами немой комической (главную роль сыграл сам режиссер, заставивший французов вспомнить Жака Тати), пробил публику на десятиминутную овацию. Прервали ее только слезы растроганного режиссера. Лично я надеюсь, что европейский успех «Свет-аке» — а уже после Канна Оливье Пер включил его в программу локарнских премьер на Пьяцца Гранде — привлечет внимание к предыдущей работе Арыма Кубата «Рай для мамы», выдающемуся фильму, снятому киргизом Актаном в Казахстане по сценарию иранца Мохсена Махмальбафа и основанному на таджикских реалиях. Черт его знает, в чем там дело — рискну предположить, что в чрезмерном количестве продюсеров, не способных найти общий язык, — но, похоже, нигде,

кроме Московского Форума национальных кинематографий, «Рай для мамы» не показывали, а в буклете «Двухнедельника режиссеров» он упоминается как неоконченный.

Конкурса в «Двухнедельнике» нет, но по его итогам несколько киноассоциаций вручают свои призы. Французское киносообщество SACD с Бертраном Таверньe во главе выделило «Нелегала» бельгийца Оливье Массе-Депасса, бесхитростный и прямолинейный, но эмоционально бьющий в яблочко (или, точнее, под дых) фильм о злоключениях нелегальной русской беженки Тани в Бельгии. «Нелегал» похож на страстный газетный очерк, не стесняющийся давления на болевые точки, включая болевые точки героини, избитой бельгийскими полицейскими до полусмерти. Беженцы и гастарбайтеры в современном кино на главных ролях, но Массе-Депасс обращает внимание не только на жертв иммиграционного законодательства, но и на его тупых исполнителей — охранников и конвоиров. И вывод делает однозначный: если ты человек, то не пойдешь на такую работу, несмотря на все соцпакеты и прочие защищенные тылы.

Награда Label Europa Cinemas, цель которой — продвижение авторских лент в европейском прокате, досталась «органической комедии» Микеланджело Фраммартино «Четвертый раз». Остроумный дебют маскирует под этнографический документальный фильм историю про переселение души (из старика — в козленка, из козленка — в дерево, из дерева — в дым и огонь). В плане тщательности, с которой выстроен каждый внешне непритязательный кадр, итальянскому новичку могут позавидовать иные профи. Дорогого стоит хотя бы гэг, в котором участвуют злая собака, деревенские артисты, разыгрывающие по случаю Пасхи восхождение на Голгофу, и стадо глупых коз. Это изощренный пример стилизованного примитивистского искусства, за кадром которого кроются кропотливый труд и сложная техническая организация. Международная конфедерация арт-кинотеатров CICAE выбрала закрывавший программу фильм «Босиком по слизнякам» Фабьенн Берто с Дианой Крюгер и Людвин Санье — несколько старомодную оду естественному поведению и близости к природе в лице блаженной героини Санье.

Я бы отметил еще три фильма, каждый из которых может считаться визитной карточкой «Двухнедельника»-2010 — живой и в хорошем смысле инфантильной программы. Авторы бразильской «Радости» Фелипе Браганса и Марина Мелианде не скрывают источников вдохновения, благодаря в финальных титрах и Апхичатпхонга Вирасетакуна, и своего непосредственного «крестного отца» Карима Айнуза. При этом их современная сказка о подростках-супергероях визуально изобретательна, и финансовая аскеза не помеха фантазии. Режиссерский дуэт переплетает фантастические мотивы с политическими не менее виртуозно, чем Вирасетакун, и ставит знак равенства между домашними вечеринками и антиглобалистскими манифестациями, напоминая о лирическом бунтарстве французской «новой волны». «Девушки в черном» француза Жан-Поля Сивейрака напоминают фильмы Сергея Соловьева — и звучащим в саундтреке «Орфеем и Эвридикой» Глюка, и печальным романтизмом, и трепетным отношением к юности. А самым простым и пленительным фильмом оказалась «Тигроферма» малайзийского корейца У Мин Чжина, чей предыдущий фильм «Женщина в огне ищет воду» был показан в прошлогодних венецианских «Горизонтах».

Теоретически почти любой участник «Двухнедельника» украсил бы и основной конкурс. Но разницу этих двух программ иллюстрирует случайная рифма между фильмом Алехандро Гонсалеса Иньярриту Biutiful («Прикрасно») и фильмом израильтянина Авишая Сивана «Бродяга». И там, и там в кадре мелькают похожие больничные коридоры, только герой пафосного конкурсного фильма, принесший Хавьеру Бардему приз за роль, умирает от рака простаты, а подросток из скромного участника «Двухнедельника» мучается варикоцетеле. Проблемы — рангом поменьше, излечимы и поправимы, пусть и переживаются с не меньшей остротой, чем в фильмах-тяжеловесах.

ПЕТР БАГРОВ

Режиссер экзистенциального кино

О ЕВГЕНИИ ЧЕРВЯКОВЕ

Евгений Червяков

Два года назад киновед Фернандо Мартин Пенья и директор Музея кино в Буэнос-Айресе Паула Феликс-Дидье, разбирая коллекцию немых фильмов, закупленных в Германии на рубеже 1920—1930-х годов, обнаружили пять роликов под названием El Hijo del otro («Сын другого»), «драматическую комедию производства «Совкино». Так был найден утерянный шедевр Евгения Червякова «Мой сын» (1928). Копия на 16-миллиметровой пленке, испещренная «дождем», с прыгающей рамкой, без двух частей... — но все же!

Беру на себя смелость утверждать, что аргентинские коллеги совершили крупнейшее архивное открытие в истории русского кино за последние полвека — собственно, со времен выхода на экран второй серии «Ивана Грозного».

Червяков, его жизнь и его фильмы — одна из главных легенд нашего кино. Едва ли не каждый мемуарист-современник считал себя обязанным посвятить несколько восторженных строк «родоначальнику лирического кинематографа». Но три важнейшие работы режиссера — «Девушка с далекой реки» (1927), «Мой сын» (1928) и «Золотой клюв» (1929) — считались утраченными в годы войны. Последний немой фильм Червякова — экранизация романа Константина Федина «Города и годы» (1930) — сохранился без двух ключевых частей, так что и о нем составить полноценное представление невозможно[1].

В такой ситуации — как это ни парадоксально — приходилось сожалеть о том, что последующие работы режиссера, напротив, сохранились. Конеч-

[1] На рубеже 1960—1970-х годов были написаны три серьезные работы о творчестве Червякова. Во всех трех с максимально возможной на тот момент подробностью делались попытки реконструировать утраченнные фильмы. Это статья С.Гуревич «За камерой стояло трое...» (1968), монография Р.Юренева «Кинорежиссер Евгений Червяков» (1973) и монография Н.Ефимова «Евгений Червяков» (1968, опубликована в 2007).

но, если задаться такой целью, можно отыскать определенные достоинства и в одиозных «Заключенных» (1936), и в пустоватой колхозной комедии «Станица Дальняя» (1939). Но в сочетании с военной агиткой «У старой няни» из «Боевого киносборника № 2» (1941) и, тем более, с драмой о вредителях-железнодорожниках «Честь» (1938), которую режиссер снимал в состоянии тяжелейшей депрессии (о чем зритель знать не обязан) — они могут лишь навредить репутации Червякова. «Заключенных» — единственный игровой фильм о ГУЛАГе, созданный в сталинские годы, — Лилия Маматова со всеми основаниями причислила к образцам «модели киномифа 30-х годов»[2].

Знаменитый «Поэт и царь» (1927) Владимира Гардина, в котором Червяков сыграл Пушкина, — картина зрелищная и вполне грамотная для своего времени, но, конечно, примитивная и отмеченная всеми признаками «вульгарного социологизма». Недаром по ее поводу упражнялись в остроумии и Маяковский, и Козинцев.

Тем неожиданнее был оглушительный эффект «Девушки с далекой реки», о котором вспоминали и Леонид Трауберг, и Сергей Юткевич, и Михаил Блейман. В Государственном техникуме кинематографии Червяков учился именно у Гардина, затем работал его ассистентом — так что ленинградские кинематографисты были уверены, что увидят нечто вроде «Поэта и царя».

Вот лишь несколько выдержек из рецензий:

«Девушка с далекой реки» Евгения Червякова — одна из замечательнейших лент не только советского, но и мирового кинематографа. Она войдет в историю кинематографа как исходная точка жанра»[3]. «Она намечает новую веху в развитии нашей кинематографии»[4]. «Жанр, который формирует Червяков, еще никак не называется. Поэтика кинематографа молода и бедна, своих слов не имеет. Она паразитирует за счет литературы. Мы условно называем вещи Червякова лирическим жанром в кинематографе»[5]. «Ленинградская ф-ка Совкино, по-видимому, становится передовым форпостом советской кинематографии, превращаясь в некий питомник молодых режиссеров и новых форм кино. После фэксов — Эрмлер, после Эрмлера — Червяков — это чрезвычайно солидный и убедительный актив за два года работы»[6].

Адриан Пиотровский, художественный руководитель Ленинградской кинофабрики, подвел итог: «После «Девушки с далекой реки» и «Моего сына» Червяков имеет право на то, чтобы каждая новая картина его была встречена с удвоенным вниманием, не как рядовая кинематографическая премьера, а как значительное событие в нашей киножизни. [...] Работа его в советском кино имеет несомненное принципиальное значение, далеко выходящее за пределы удачи или неудачи отдельной фильмы. [...] Эйзенштейн, Козинцев, Трауберг и группа молодежи возле них все сознательнее строят в нашей кинематографии магистраль, которую можно было бы назвать «интеллектуальным кинематографом». Этой интеллектуальной кинематографии, кинематографии мысли все настойчивее противопоставляется «эмоциональное кино», кино социальных страстей, находящее выражение в фильмах Пудовкина, Червякова, может быть, Довженко»[7].

«Эмоциональное кино» — понятие расплывчатое, даже если придерживаться классификации Пиотровского. Не так уж много общего у Довженко и Пудовкина — во всяком случае, не больше, чем у Пудовкина и Эйзенштейна, причисленного Пиотровским к противоположному лагерю. Но, поскольку Червяков сам «дал отмашку», «Девушку с далекой реки» снабдив подзаголовком

---

[2] Маматова Л. Модель киномифов 30-х годов. — «Искусство кино», 1990, № 11.
[3] Недоброво В. «Девушка с далекой реки». — «Кино» (Л.), 15 мая 1928 года, № 20 (124).
[4] Мокульский С. «Девушка с далекой реки». — «Жизнь искусства», 13 мая 1928 года, № 20, с. 9.
[5] Недоброво В. «Мой сын» — Евг. Червякова. — «Рабочий и театр», 10 июня 1928 года, № 24(195), с. 13.
[6] Фельдман К. «Девушка с далекой реки». — «Кино» (М.), 29 мая 1928 года, № 22(246).
[7] Пиотровский А. Удачи и поражения Червякова. — «Жизнь искусства» (Л.), 1929, № 15.

«лирическая кино-поэма», а «Моего сына» назвав «лирическим этюдом», это определение исправно повторяли не только киноведы, но и мемуаристы. Между тем, если даже не рассматривать картины 30-х годов, оставались «Города и годы» — фильм какой угодно, только не лирический. Суровая, аскетически оформленная, очень сдержанно снятая и почти бесстрастно сыгранная картина о моральной и физической гибели интеллигента в эпоху войн и революций...

Аргентинская находка позволила все расставить по местам.

Геннадий Мичурин и Анна Стэн в фильме «Мой сын»

Фабула «Моего сына» весьма банальна: «Жена (играет ее Анна Стэн) «изменила» мужу и родила ребенка от другого. Муж (Геннадий Мичурин) вначале подпадает под влияние обывательских пересудов и создает невозможную обстановку для совместной жизни. Жена уходит от него. Осознание мужем неверности своих действий завершает этот короткий бытовой эпизод»[8].

«Бытовыми» во второй половине 1920-х годов назывались едва ли не все фильмы о современности. Это закономерно: старый быт умер, новый только зарождался, и показывать его «между прочим» было невозможно. Авторы либо строили его вместе с героями («Катька — Бумажный ранет», 1926, режиссеры Э.Иогансон и Ф.Эрмлер, «Девушка с коробкой», 1927, режиссер Б.Барнет), либо преподносили как своеобразную экзотику, воспроизводя с этнографической точностью («Светлый город», 1928, режиссеры О.Преображенская и И.Правов, «Два друга, модель и подруга», 1927, режиссер А.Попов). В «Третьей Мещанской» (1927) А.Роома быт и вовсе становился главным героем, подчиняя себе людей и коверкая их психологию.

«Третья Мещанская» — не просто лучший, но и программный «бытовой» фильм. «Мой сын» — своеобразный его антипод. Здесь программу сформулировал сам режиссер: «Основная задача: показать средствами кинематографа гнев, любовь, отчаяние, ревность — словом, весь тот сложный комплекс душевных явлений, который называется человеческими страстями. Показать это вне всяких исторических, бытовых, производственных и прочих аксессуаров». И, как следствие, «во что бы то ни стало добиться максималь-

[8] «Мой сын». — «Кино» (Л.), 12 августа 1928 года, № 33.

нейшей «производительности» самого неблагодарного, но и самого совершенного «орудия» производства — человеческого лица»[9]. У Роома роль «аксессуаров» чрезвычайно велика: ширма, отгораживающая кровать от дивана, стакан воды, колода карт, фарфоровая кошечка — все это персонажи фильма, подыгрывающие героям или комментирующие их действия. У Червякова — люди. «Не вещи, массы, красивые виды и замысловатые трюки монтажа, а люди»[10]. Конкретно — лица на крупных планах.

Геннадий Мичурин, известный театральный актер, обладавший к тому времени и солидным кинематографическим опытом, «стремился передать смятение и душевную борьбу своего героя только глазами, совершенно расслабив мускулы лица и тела»[11] — то есть отключив не только жестикуляцию, но и мимику. Подобного рода задачи обычно ставились перед типажом. Анна Стэн только что снялась у Барнета в лирической комедии «Девушка с коробкой» — казалось бы, что общего с героиней «Моего сына»? Но для Червякова выбор обоих артистов был принципиальным: он искал живые лица. Любопытно, что и для Мичурина Червяков останется главным кинорежиссером в жизни, и Стэн назовет его «безусловно [...] одним из самых талантливых режиссеров во всем мире»[12] (замечу, что слова эти принадлежат актрисе, снимавшейся не только у Барнета, Оцепа и Протазанова, но и у Кинга Видора, Дюпона, Мамуляна и Сьодмака). Актеры любили червяковские картины — и не только те, в которых снимались. В 1929 году Аста Нильсен написала: «Лучшая фильма, которую я видела за сезон, это «Дитя другого»[13], а сезон был для Европы весьма урожайным...

Фильм начинается с двух крупных планов — жены, сосредоточенно опустившей глаза, и мужа, нежно смотрящего на нее. Затем общий план: герои идут по коридору, удаляясь от камеры, которая снимает их с нижнего ракурса. Средний план: проходят сквозь стеклянные двери (теперь видно, что у женщины в руках — ребенок, завернутый в одеяло), жена в изнеможении прислоняется к дверной створке, голова ее откинута, глаза закрыты. Снова крупный план: она с трудом заставляет себя повернуть голову в сторону мужа. Еще крупнее: медленно открывает глаза, смотрит, не мигая, говорит, с трудом шевеля губами. Надпись: «Прости...» Крупный план: продолжает говорить все так же отрешенно. Надпись: «Сын не твой...» Крупный план: лицо мужа, которое постепенно сковывает брезгливая гримаса. Средний план: они же, но с обратной стороны дверного проема. Видно лишь лицо мужа, жена все еще стоит, прислонившись. Посмотрев на нее несколько секунд, муж поворачивается и идет. Жена — вслед за ним. Еще один средний план, на этот раз — с верхнего ракурса: лестничная площадка. Муж проходит вперед, начинает спускаться, на ходу надевая фуражку. Вслед за ним тихо идет жена. Опять средний план: выходят на улицу, извозчик откидывает полость, они садятся в пролетку, уезжают. В кадре остаются закрытые двери и белая табличка «Родильный дом».

Я вовсе не из педантизма так подробно описываю эти кадры. Материал подан таким образом, что каждое движение и каждая деталь становятся заметны и значимы. Крупные планы столь протяженны, а средние и единственный общий столь аскетичны, что поневоле всматриваешься в любые проявления жизни: видишь повороты головы, движения глаз, замечаешь механистичность его жестов и скованность ее, обращаешь внимание на фуражку, которую рефлекторно надевает муж... На это, разумеется, накладывается и сама интрига, данная «с места в карьер», без экспозиции. Зритель, таким образом, оказывается столь же ошарашенным, как и герой Андрей.

Герой — именно ошарашенный, а не страдающий и даже не рефлектирующий.

---

[9] Червяков Е. «Мой сын» (К выпуску в прокат). — «Рабочий и театр», 1928, № 33, с. 13.
[10] Там же.
[11] Мичурин Г. Актер в немом кино. — В сб.: «Из истории «Ленфильма». Статьи, воспоминания, документы. 1920-е годы». Л., 1968, вып. 1, с. 60.
[12] РГАЛИ, ф. 2686, оп. 1, ед. хр. 59, л. 1.
[13] Цит. по: Солев В. Говорит Запад. — «Советский экран», 1929, № 32, с. 11.

Потому как не чужой ребенок, не измена жены, даже не насмешки и сплетни соседок, а необъяснимая тревога выбила его из колеи. Заведенная жизнь изменилась — этим он и оглушен. Он попытается выяснить, кто отец ребенка, и жена будет что-то долго и путано ему объяснять. Он даже побежит бить любовнику морду, но, остановленный товарищами, сникнет и до конца картины потеряет к сопернику всякий интерес — и к самой жене тоже. Его будут раздражать поздравления соседей, влюбленные на коньках, регистраторша в загсе, эстрадные танцоры, он будет шататься по окраинам Ленинграда, попытается забыться в пивной и на службе, но все это время Андрей будет зациклен только на себе.

(«Монодраматический» характер фильма подчеркнут выбором актеров. В роли отца ребенка — выпускник Ленинградского техникума сценических искусств двадцатилетний Петр Березов. Худенький и растерянный, на вид — почти мальчик, он никак не походит на героя любовного треугольника. Да режиссеру и не нужен классический треугольник: «Мой сын» — фильм не о любви. Когда в полукомпромиссном мелодраматическом финале Андрей спасет ребенка из огня, он тем самым признает сына — но не жену. Заключительный титр красноречив: «Сойдутся они или нет — не важно». По сценарию и у мужа имелся роман «на стороне»: это лишний раз подчеркивало, что брак изначально несчастливый, а жена не любима. Червяков даже приступил к съемкам этих эпизодов, причем возлюбленную играла Людмила Семенова — героиня «Третьей Мещанской»).

Казалось бы, такая трактовка сюжета подталкивает к «субъективной камере». Но «Мой сын», напротив, картина более чем объективная. Камера почти статична (всего один план — кстати, чисто «служебный» — снят с движения), неожиданные ракурсы используются редко и за исключением двух-трех случаев вовсе не соответствуют точке зрения персонажа. Нет здесь ни «атмосферного» освещения, ни эффектных декораций.

Критики и мемуаристы писали про чрезвычайно длинные крупные планы у Червякова. Но еще Р.Юренев, изучив монтажные листы, отметил, что крупные планы редко «превышают 1—1,5 метра, то есть очень коротки и всегда находятся в сложных монтажных сочетаниях с окружением»[14]. Они кажутся длинными, потому что не «информативны». А в таком случае и 1,5 метра — много. Крупные планы у Червякова передержаны — и в этом главный их секрет. В 1960-е годы много писали о длинных планах как более демократичных, предоставляющих зрителю определенную свободу. В «Моем сыне» временна́я протяженность работает обратным образом: зрителю ничего не остается, кроме как вглядываться в эти «ненужные» кадры, всматриваться в застывшие лица. Прием, быть может, еще в большей степени манипулирующий, чем рубленный «американский монтаж».

Следует назвать имена постоянных и полноправных соавторов Червякова — оператора Святослава Беляева и художника Семена Мейнкина. Беляев — один из создателей ленинградской операторской школы, многому научивший великого Москвина (а затем еще большему научившийся от него) — считался непревзойденным мастером натурных съемок. В «Моем сыне», почти целиком снятом в павильонах, он показал себя и мастером портретов. Главная изобразительная особенность картины — тончайшая тональная нюансировка. Например, в двойных портретах, «разводить» которые и сейчас мало кто умеет. Экспрессионисты в таких случаях «завешивали» одно из лиц тенью. Москвин делал это менее навязчиво, изменяя глубину резкости объектива, так чтобы «менее важное» лицо оказывалось вне фокуса. Беляев этим приемом также пользуется, причем добивается странного эффекта, переводя фокусировку прямо в кадре, так что герои на глазах у зрителя как бы «меняются резкостью» — в немом кино это почти не применялось. Но прежде всего Беляев удивительно работает с оттенками серого цвета: черное и белое в картине присутствует, но в окружении серого теряет свою «стерильность».

[14] Юренев Р. Кинорежиссер Евгений Червяков. М., 1972, с. 24.

Оператор может едва-едва подсветить лицо одного из персонажей, и второе — благодаря точному выбору фона «промежуточной» светлости — автоматически оказывается затемненным. Это позволяет почти совсем отказаться от контрастных кадров и «явных» теней. А фильм 1920-х годов без теней — явление из ряда вон выходящее.

Конечно, работает такой метод только при максимально очищенном кадре. За это в статьях и книгах ратовал Кулешов, однако на пленке часто про-

Анна Стэн в фильме «Мой сын»

тиворечил собственной теории в угоду живописности. На практике очищенный кадр эффективнее всего применяли ленинградские художники: Евгений Еней в картинах фэксов, Николай Суворов в фильмах Петрова и в первую очередь именно Мейнкин. Широко известные поздние работы художника представляют классические образцы барокко: тоталитарного в «Великом гражданине» (1937—1938) и романтического в «Маскараде» (1941). В «Моем сыне», наоборот, кадр обнажен почти до условности: детская кроватка и табуретка; стеклянная дверь больницы; голая лестничная площадка — вот и вся «вещная» составляющая основных декораций. Все это выстроено вполне реалистично (в отличие, например, от куда более насыщенных декораций Енея в фэксовских картинах), но пустота кадра и опустошенность героев странным образом коррелируют, создавая впечатление болезненного полусна.

Главный редактор британского Close Up К.Макферсон писал: «Сын»[15] — интерлюдия, примечание, модуляция, ничего определенного [...]. «Сын» — ускользающее прошлое, путешествие от рубежа к рубежу. Его существование туманно. Но туманно, как грозовые тучи перед мощным раскатом грома»[16].

Этому способствуют не только очищенные, но и «лишние» кадры. Они, казалось бы, нарушают напряженность любого конкретного эпизода, который, если рассматривать его отдельно, производит впечатление «недомонтированного». Эти кадры работают лишь в контексте всего фильма — если угодно, по

[15] Под таким названием картина прокатывалась в Англии.
[16] M[acpherson] K. Six Russian Films. — Close Up, 1928, Vol. III, N 5, c. 47.

принципу пелешяновского «дистанционного монтажа». В той же рецензии Макферсон описывал финал сцены в роддоме: «Они спускаются по ступенькам. Широкое пустое пространство на переднем плане, и на заднем — две фигуры (она несет сверток с ребенком) скрываются за изгибом лестницы. Один из тех берущих за душу, незабываемых кадров, присущих только русским фильмам»[17].

На самом деле описание неточное: переднего и заднего планов здесь нет; герои, спускаясь, заполняют почти весь кадр. Но голая лестничная площадка

Геннадий Мичурин в фильме «Мой сын»

появляется трижды: в начале кадра, в середине (муж уже прошел, жена еще не появилась) и в конце. Поэтому пустое пространство «накладывается» на изображение людей: эффект Кулешова в чистом виде — только без склеек. Грамотнее было бы обрезать начало и финал прохода, а еще лучше — снимать героев с движения. Червяков поступает «неграмотно» и добивается эффекта опустошенности почти подспудно — ненавязчиво и неумолимо, — не прибегая ни к средствам актерской выразительности, ни к монтажным сопоставлениям. Это привело в восторг Сергея Васильева — тогда еще не режиссера, но уже обладавшего славой монтажера-виртуоза. На обсуждении картины в ОДСК (Общество друзей советского кино) он выступил с пламенной апологией режиссерского метода Червякова, назвав «Моего сына» «одной из очень немногих картин, которые двигают вообще кинематографию вперед» и специально выделив «смелость в обращении с целым рядом таких приемов, которые до сих пор [...] считались непоколебимыми», прежде всего — «алогичность построения».

Критики неоднократно отмечали «завидную сдержанность», с которой сделаны картины Червякова. Здесь практически не было лихорадочных экспериментов, характерных для киноавангарда 1920-х годов: наплывов, многократных экспозиций, головокружительных панорам, короткого монтажа. Единственное, что позволяет себе Червяков — правда, не в «Моем сыне», а в следующих фильмах, — это рапид. Что вполне естественно: ведь главным для него является понятие «время». «Реальное время не имеет значения

[17] Там же, с. 46—47.

в этой картине, — писал А.Пиотровский о «Моем сыне». — Оно разорвано, смещено, оно так же нереально, как время в лирическом стихотворении»[18]. В историческом фильме «Золотой клюв» Червяков дает сложнейший пример параллельного монтажа, показывая жизненный цикл обреченных на унизительную смерть крестьян. Он чередует кадры наказания провинившихся, их матерей, «рождающих сыновей на посрамление и горе», девушек, «одиноко жнущих в поле снопы и лишенных радостей молодой жизни», жен, «любовь которых к мужьям раздавливается оружием». Это отчасти восходит к эйзенштейновскому интеллектуальному монтажу (картина и делалась под явным влиянием «Октября»), но прием служит другой цели: «политэкономическая проблема как бы отходит здесь на задний план перед общим и отвлеченным философским раздумьем о судьбе человеческой, — писал Пиотровский. — В сценах этих режиссер находит черты некоего физиологически обобщенного стиля. Его мужчины и женщины страшно физиологичны, в них кричат простейшие, предельнейшие ощущения боли, радости, страха, надежды, тоски»[19].

Природа человека, раскрывающаяся через связь времен, — это уже не Эйзенштейн, это одна из главных тем Довженко. Известно, что Довженко восхищался ранними картинами Червякова: «Этот человек может сделать много хорошего. Он первый создал у нас лирический жанр, и я многое у него воспринял»[20]. Признание тем более ценное, что чуть ли не единственное: Довженко собратьев-режиссеров и хвалил-то крайне редко, а уж чье-либо влияние на собственное творчество не признавал никогда.

В «Моем сыне» возможности «кинематографического времени» нагляднее всего демонстрирует эпизод с умершим соседским ребенком. Неприкаянно шатаясь по бесконечным коридорам общежития, Андрей видит крышку детского гробика, прислоненную к двери. Заходит. У гроба стоит Мать, безучастно глядя в пространство. Возле суетятся две старухи соседки, что-то деловито обсуждают, шепчутся. Затем одна из них достает молоток и начинает методично заколачивать гвозди в крышку. Эпизод построен на крупных планах Матери и Андрея, средних планах старухи и крупных планах молотка. Молоток мелькает еле различимо (Червяков монтирует куски по два-три кадра), Андрей смотрит долго, и долго смотрит Мать. Время для Андрея и Матери течет не так, как для старухи, что передано не только длиной планов, но и крупностью. И молоток крупным планом — не просто эффектная деталь: для Матери и для Андрея только он и реален.

Не менее красноречивый эпизод сохранился в «Городах и годах». Динамичная батальная сцена буквально взрывается эпизодом смерти солдата — рядового, ни разу до этого не появлявшегося на экране. Офицер деловито стреляет — и солдат начинает медленно и тяжело падать, а затем резко ударяется о землю. Начало падения снято рапидом, конец — цейтрафером.

Эксперименты по скрещиванию рапида и цейтрафера в это же время проводил Всеволод Пудовкин в фильме «Простой случай» («Очень хорошо живется») по сценарию Александра Ржешевского и посвятил им одну из лучших своих статей «Время крупным планом». Не уверен, что можно говорить о прямом влиянии Червякова на «Простой случай» или на теорию эмоционального сценария в целом (это отдельная и очень интересная тема), но, во всяком случае, Пудовкин присматривался к его работам и в 1931 году вступился за «Города и годы», над которыми сгущались тучи. А вот влияние на Довженко очевидно — даже если бы сам режиссер в этом не признавался. Довженко обладал мировоззрением настолько индивидуальным, что в предшественниках не нуждался. У Червякова он заимствовал лишь прием, но прием жанрообразующий, составляющий главную стилистическую особенность «Земли»: передержанный крупный план.

---

[18] Пиотровский А. Е.Червяков. — «Жизнь искусства» (Л.), 1928, № 33.
[19] Там же, с. 8—9.
[20] Цит. по: Мичурин Г. Цит. изд., с. 62.

Еще интереснее вопрос о предшественниках самого Червякова. Не гардинская же школа ощущается в его работах! Сам режиссер никаких записей на сей счет не оставил. Только однажды открестился от интеллектуального кино, подчеркнув, что жанр «кино-поэмы», «очень много на первый взгляд имеющий общего с эйзенштейновским стилем, по существу не совпадает с ним благодаря отсутствию чистой героики». Можно лишь с уверенностью сказать, что в отечественном киноискусстве ничего подобного не встречается.

Некоторые критики обвиняли (именно так!) Червякова в экспрессионизме. На мой взгляд, прозорливей других оказался К.Фельдман, упомянувший в рецензии на «Девушку с далекой реки» имя Луи Деллюка. Немцы были представлены на советском экране почти в полном объеме, французы — гораздо слабее. В нашем прокате не было фильмов Марселя Л'Эрбье, Дмитрия Кирсанова, самого Деллюка. Но шедевр Жана Эпштейна «Верное сердце» (1923) отечественные кинематографисты видели. И это, возможно, тот единственный фильм, который оказал влияние на стилистику Червякова.

Здесь также избитая мелодраматическая ситуация — лишь каркас, а содержание составляют лирические отступления. И здесь герои большую часть времени думают, глядя в пространство. Изобразительное решение характеризуется тем же отсутствием контрастных черно-белых композиций. Можно найти и несколько частных совпадений (исповедь перед проституткой в пивной, соседки-сплетницы, существующие в совершенно другом ритме, и т.д.). Но, во-первых, Эпштейна пугал статичный кадр: он требовал постоянного движения, панорам, расфокусировки. Во-вторых, в его картинах (и, вообще, в большинстве фильмов «первого авангарда») поражает отсутствие визуальной гармонии между предметами и лицами. Стремясь в изображении среды (мусор на воде, баржи, грузовики, грязные столы в пивной) к фактурности почти документальной, импрессионисты как будто вовсе не заботились о фактуре лиц. Тонально однородная кожа, четко очерченные губы, выщипанные брови, подведенные глаза — все, к чему мы привыкли в классических мелодрамах 1910-х годов, — у Эпштейна и его единомышленников выглядит странным диссонансом. Самого режиссера это явно беспокоило: считая крупный план «душой кино», он хотел добиться «анатомической трагедии», «карты лицевых хребтов», «театрального занавеса губ»[21].

Советским режиссерам типажно-монтажный метод, укоренившийся с легкой руки Эйзенштейна, привил вкус к «необработанному» кадру и, в частности, к фактуре лица. Но слабая чувствительность пленки все равно требовала сильного грима, который на крупных планах, поданных резко и без заметных теней, явственно ощущался (что снижает эффект многих удачных кадров в таких фильмах, как «По закону» Кулешова или та же «Третья Мещанская»). В «Моем сыне» лица главных героев производят впечатление «необработанных». Конечно, грим использовался, но он совершенно незаметен — работа легендарного Антона Анджана здесь, быть может, не менее виртуозна, чем в его звуковых шедеврах «Чапаев», «Депутат Балтики» или «Петр Первый». Именно это позволяет Червякову и Беляеву держать и даже передерживать крупный план, обходясь без панорам и расфокусировки.

Теоретические работы Эпштейна можно было бы цитировать страницами. О фотогении он рассуждает в терминах идеалистических и мистических, но почти вся конкретика применима к работам Червякова: «Я люблю рот, собирающийся говорить, но еще молчащий, жест, колеблющийся между правым и левым, отступление перед прыжком и момент взлета, становление, колебание, натянутую пружину, прелюдию и еще больше фортепиано, настраиваемое до увертюры»[22] (см. слова об «интерлюдии, примечании, модуля-

[21] «Из истории французской киномысли». М., 1988, с. 96—97.
[22] Там же, с. 97.

«Мой сын»

ции» из британской рецензии на «Моего сына»). Или о крупных планах, манипулирующих зрителем: «Крупный план ограничивает и направляет внимание. Он вынуждает меня, указатель эмоции. У меня нет ни права, ни возможности быть рассеянным. Повелительное наклонение глагола понимать»[23]. Можно вспомнить и других классиков французской киномысли. Дмитрий Кирсанов придавал исключительное значение рапиду и цейтраферу как наивысшим проявлениям кинематографического движения-времени. Дрейер, снимавший во Франции «Страсти Жанны д'Арк», писал о силе воздействия человеческого лица, которое «оживает изнутри и превращается в поэзию»[24]. И так далее.

Кстати, именно Кирсанову удалось преодолеть «приглаженность лиц» в импрессионистских фильмах, а Дрейер и вовсе отказался от грима. «Страсти...» снимались почти синхронно с «Моим сыном»: было бы любопытно сравнить эти картины. Драматургия обоих фильмов строится на крупных планах. Отчасти как следствие этого — нет четкого ощущения географии и масштабов реального пространства. Оба режиссера были озадачены проблемой кинематографического времени. Но если в классическом немом кино «субъективное время» сжато, то у Червякова оно растянуто, а у Дрейера — реально... Впрочем, это снова тема для отдельного исследования.

Итак, стилистически картины Евгения Червякова (во всяком случае, «Мой сын») — явление в советском кино уникальное. Но, обсудив «как», хорошо бы ответить и на вопрос «зачем» или как минимум «что».

Едва ли не каждый рецензент отмечал «асоциальность» червяковских фильмов. «Трудно определить, в какой стране и в какое время происходит действие» — писал Х.Херсонский[25]. С.Ермолинский требовал, «чтобы от «этюдности, от экспериментаторства, от узкокинематографических достижений» Червяков перешел «к серьезному выполнению «социального заказа», к картине, обращенной к зрителю и отвечающей на его запросы»[26]. Б.Алперс, политически ангажированный, нетерпимый, но умный и наблюда-

---

[23] Там же, с. 101.

[24] Цит. по: W a k e m a n John, ed. World Film Directors. Vol. 1: 1890—1945. NY: HW Wilson Co., 1987, p. 268.

[25] Х е р с о н с к и й Х. «Девушка с далекой реки» и «Мой сын». — «Правда», 12 июня 1928 года, № 134(3966).

[26] Е р м о л и н с к и й С. «Человек родился» и «Мой сын». — «Правда», 12 сентября 1928 года, № 212(4044).

тельный критик, обобщал: «Умение выхолащивать социальное содержание темы, переводить ее в план лирических изъяснений — характерно вообще для творчества Е.Червякова. Все его произведения обычно лишены отчетливой социальной характеристики. Персонажи его фильм выпадают из окружающей среды, характеризуются чисто личными чертами, вне их классовой принадлежности.

Его герои — одиночки, затерянные в сложном, жестоком мире. Они встречаются на мгновение, протягивают друг другу руки и исчезают в «водовороте жизни»[27].

«Мой сын» настораживал. Разрушение семьи представало здесь отнюдь не общественным проступком, но личной драмой. Более того: личной драмой одного человека, потому как режиссера интересовало лишь психологическое состояние мужа, а переживания жены отступали на задний план. Сценарий Виктора Турина и Александра Мачерета рассказывал о том, как «традиции, косность навыков векового мещанства и обывательщины обволакивают липкой тиной сегодняшний день. Но сегодня отношения, завязанные еще на основах вчерашних навыков, получают разрешение в обстановке, свойственной уже завтрашнему дню»[28], — вполне актуальная политическая тема. Однако, посмотрев картину, сценаристы «увидели, что режиссерская переработка свелась к умышленному вытравливанию из сценария всей его социально-психологической сущности. [...] Переведите надписи на какой-либо из иностранных языков — никто и не догадается, что дело происходит в Советской России».

На обсуждении картины в ОДСК Х.Херсонский заявил: «Я считаю, что метод Червякова советскую кинематографию далеко не продвинет, и именно потому, что это метод не рационалистического мировоззрения, а на идеалистических вывертах». («А все-таки победителей не судят», — выкрикнул с места юный Марк Донской, но слова его утонули в общем политически сознательном хоре.)

Два года спустя вышли «Города и годы» — единственная картина Червякова, посвященная революции. «В фильме общественно-отрицательные персонажи поданы в положительной окраске как симпатичные, страдающие герои, полные хороших человеческих чувств, остающихся без отклика в окружающей среде. [...] Из социальной драмы крупного масштаба она превращается в трагедию маленького человека, раздавленного слепой судьбой истории, грандиозными событиями эпохи»[29]. «Во всей этой фабульно запутанной и стилистически косноязычной картине [...] нет такого «пустяка», как рабочая масса, т.е. главного героя развернувшихся в картине событий»[30].

«Общественно-отрицательным персонажем» можно было назвать и самого режиссера. Вопреки распространенному мнению, в Красной Армии он никогда не служил, а воевал на стороне белых. Во время ленфильмовских чисток в 1930-е годы Эрмлер острил по этому поводу: «Если начнется война, я не знаю, в кого ты будешь стрелять»[31]. Как известно, Червяков пошел добровольцем на фронт и погиб в 1942 году...

Что же касается массы в «Городах и годах» — вот один из лучших эпизодов фильма. Десятки разъяренных немцев, только что узнавших о начале мировой войны, гонятся за русским. Глаза их блестят, на лицах — звериная радость. И когда зритель уже охвачен праведным патриотическим гневом, на экране возникают новые лица — теперь уже русские: от них бежит маленький

---

[27] Алперс Б. «Две женщины». — «Кино и жизнь», 1 марта 1930 года, № 7.
[28] РГАЛИ, ф. 2686, оп. 1, ед. хр. 29, л. 12.
[29] Алперс Б. «Города и годы». — «Кино и жизнь», декабрь 1930 года, № 34—35.
[30] Нежданов Л. «Города и годы». — «Вечерняя Москва», 22 октября 1930 года, № 247(2061).
[31] Цит. по: Бабочкин Б. Статьи. Воспоминания. Письма. М., 1996, с. 143.

испуганный немец... Так что масса на экране присутствует. Просто у Червякова она называется толпой.

Но для главного героя гибельно любое соприкосновение — не только с толпой, но и с немецким офицером-националистом, и с другом-коммунистом, и с любимой женщиной. Андрей Старцов вдруг осознает, что человеку невозможно сориентироваться в мире, утратившем рациональность. Он погибает от руки друга, в башкирской степи, где-то за сараями, на сеновале: тот прицеливается издалека, стреляет и, сверкнув очками в металлической оправе, быстро уходит в ночь. Один из самых точных и страшных финалов в истории советского кино — его, кстати, оценил весьма скептичный Эраст Гарин[32]. Алперс же в полурецензии-полудоносе совершенно справедливо пишет о «грустных, непонимающих глазах затравленного мечтателя», о «жалкой собачонке»[33]. Но ведь и в романе Федина Андрей сравнивает себя с «собачонкой, которая царапала передними лапами запертую дверь» и «раскровянила себе лапы. Она не могла понять, что вовсе не нужна на этом свете».

В «социальной» среде героям Евгения Червякова нет места. Им вообще нигде нет места: ни в большой Истории, ни в собственной семье. То неустойчивое душевное состояние, которое волновало режиссера, не учитывает внешних обстоятельств. Соответственно, действие переносится внутрь героя, все зависит исключительно от его выбора, и никакая среда — социальная или политическая — здесь не работает.

Субъективная камера здесь бессильна: у нее слишком мало степеней свободы, она близорука. Передать субъективное можно, лишь минуя откровенно субъективные приемы — в филологии это называется «минус-приемом» или принципом значимого отсутствия. Для рассказа о бытии индивидуального человека Евгений Червяков предпочел режиссерский монолог с идеально выбранным протагонистом: кинокамерой. В советском кино этот жанр возник лишь в конце 60-х годов. В западном — чуть раньше (Антониони, Бергман). А прозорливый советский критик в рецензии (более чем доброжелательной) на «Девушку с далекой реки» писал: «Я думаю, что перед нами «изыск» несколько преждевременный, как для культуры нашего кино, так и для культуры нашего зрителя на сегодняшний день. Вряд ли стоит упорствовать и двигаться дальше по этому пути: пред советским кино в данный момент стоят другие, более важные и значительные задачи»[34].

---

[32] См.: «Ученик чародея. Книга об Эрасте Гарине». М., 2004, с. 179.

[33] А л п е р с Б. «Города и годы». Цит. изд.

[34] Ф е л ь д м а н К. Цит. изд.

ДМИТРИЙ КОММ

Революция в формате pocket-book

— Ты доказал, Гвидо, что комиксы могут быть не только забавными, но и революционными.
— Точно. Даже Снупи по-своему протестует против истеблишмента.

Из фильма «Баба Яга» по одноименному комиксу Гвидо Крепакса

Мило Манара. Фрагмент сборника «Женщины»

Среди значительных событий, радикально изменивших ландшафт европейского кинематографа в 60-е годы, сегодня все чаще называют возникновение итальянских и французских комиксов. Роль еврокомиксов уже представляется многим культурологам более значительной, чем самодельных цитатников Мао Цзэдуна, а их влияние усматривают не только в творчестве режиссеров, которые сами рисовали или экранизировали комиксы — таких как Марио Бава, Роже Вадим, Алехандро Ходоровский, — но и нескольких поколений европейских интеллектуалов, от Жан-Люка Годара до Умберто Эко.

50—70-е годы были временем невиданного до той поры смешения массового и элитарного, коммерческого и авангардного. В эту эпоху черный романтизм пожимает руку бульварному детективу, сюрреализм обретает вторую жизнь в рекламе, эротические наваждения декаданса изливаются со страниц дешевых (и не всегда легальных) порножурналов. Для многих представителей интеллектуальной элиты, вроде Алена Роб-Грийе, без стеснения заявлявшего: «У меня есть свой дворец фантазий, населенный юными и прекрасными девушками из романов де Сада, иллюстраций в секс-шопах, комиксов и античных мифов», обращение к массовой культуре, к демократизму жанровых

В комиксе «Вамп» из цикла «Дилан Дог» использован образ Теды Бары

формул было вызовом истеблишменту с его непременным «хорошим вкусом» и культом избранности. Другие, подобно бывшему художнику комиксов Жану Роллену, переквалифицировавшемуся в 1968 году в режиссера, изобретали собственный язык: «образы, которые были бы настолько сильны, что не требовали бы никаких рациональных объяснений».

В те годы Борис Виан придумал своего Вернона Салливана, Жан-Клод Каррьер с равным успехом писал сценарии для Луиса Бунюэля и классика exploitation Джесса Франко, а уже упомянутый Роб-Грийе снимал фильмы про ведьм, шлюх и тайный бордель в парижской Опере. И комиксы, как утверждают авторы ставшей уже хрестоматийной энциклопедии европейских хорроров и секс-фильмов Immoral Tales Пит Томбс и Кэтел Тохилл, «позволяли кинематографистам избежать требования жестко логического развития сюжета и раскрепостить свое воображение». Не в последнюю очередь благодаря еврокомиксам жанровое кино 60—70-х годов было дерзким, остроумным, часто новаторским по форме и провокационным по содержанию.

Первые комиксы европейского производства появляются вскоре после второй мировой войны, однако находятся в тени хлынувшей в освобожденную Европу американской продукции. Понадобилась смена поколений, чтобы художники Италии и Франции нашли собственный стиль и темы. Переломным стал 1962 год, когда одновременно были опубликованы два ключевых европейских комикса — французская «Барбарелла» и итальянский «Дьяболик». В том же году во Франции создается «Клуб друзей комиксов» (Club des Amis de la Bande Dessinée), а двумя годами позже в Италии проходит первая конференция создателей комиксов.

Успех «Барбареллы» Жан-Клода Фореста, опубликованной на страницах журнала V, трудно переоценить. Впервые в истории комикс стал предметом серьезного анализа и интеллектуальной дискуссии — от техники рисунка до идейной программы. Но если в части рисунка «Барбарелла» сегодня выглядит достаточно скромно по сравнению с будущими образцами творчества Гвидо Крепакса, Леоне Фролло или Мило Манары, то отрицать ее идейную значимость для 1960-х невозможно. Вся программа будущей сексуальной революции воплотилась в образе космической амазонки из 41-го столетия — независимой, открытой любому новому сексуальному опыту и лично выбирающей себе партнеров. Неудивительно, что первая версия «Барбареллы», вы-

пущенная франко-бельгийским издателем Эриком Лосфельдом как отдельная книга в твердой (!) обложке, была тут же запрещена французской цензурой и через год переиздана в отредактированной версии.

Если французская «Барбарелла» была мужской сексуальной фантазией о суперженщине, то итальянский «Дьяболик» представлял собой нечто противоположное: придуманный двумя сестрами из Милана, он являлся своего рода женской фантазией о супермужчине — сексуально неотразимом преступнике, мастере переодеваний, влезающем в чужие окна с безукоризненной элегантностью, даже не испортив прическу. Дьяболик был эффектен, очаровательно безнравствен и, в отличие от американского Супермена, не носил ужасающие красные трусы. Какая девушка не согласилась бы укрыть от полиции подобное сокровище?

Но отличие Дьяболика от Супермена заключалось не только в более стильном облике и манерах. Супермен был исключительно положительным героем, стоящим на страже закона и порядка. Дьяболик же продолжал типично европейскую традицию суперпреступников, начатую Фантомасом и продолженную Арсеном Люпеном вкупе с доктором Мабузе. Противостоящий одновременно полиции, мафии и коррумпированной государственной бюрократии, Дьяболик воплощал анархистское мировосприятие нового поколения итальянцев и был на «ура» воспринят молодежью. В отличие от «Барбареллы», он не вызвал скандала — его коммерческий успех был столь велик, что породил даже новое направление в итальянских комиксах: fumetti neri.

Fumetto (произносится «фьюметто», в переводе с итальянского — «дымок») было общим названием для комиксов, так обозначались и американская продукция, и доморощенные итальянские комиксы. Таким прозвищем комиксы были обязаны текстам, выходящим изо рта персонажей в обрамлении, напоминающем облако сигаретного дыма. Но fumetti neri («черные комиксы»), порожденные успехом «Дьяболика», уже не несли в себе ничего шутливого. Эти комиксы были рассчитаны на взрослую аудиторию, наполнены насилием и сексуальными перверсиями, нередко имели мистические или провокационно-политизированные сюжеты. В последующие три года возникают «Криминал», «Сатаник», а также самый мрачный из всех «Киллинг», представлявший собой так называемый photo-strip — комикс, составленный не из рисунков, а из постановочных фотографий. «Киллинг» отличался особенно

Кто здесь игрушка, а кто игрок, знает только Мило Манара. Фрагмент комикса «Игрушка»

жестокими сценами и патологическими сюжетами, чаще всего основанными на садизме и некрофилии.

Каждый новый комикс, сделанный в традициях fumetti neri, раздвигал границы допустимого в изображении секса и насилия, значительно опережая в этом кинематограф. К примеру, режиссер Умберто Ленци, снявший в 1967 году первую экранизацию fumetti neri — киноверсию комикса «Криминал», —

«Борджиа» Алехандро Ходоровского и Мило Манары

не решился включить в свою картину большинство сцен секса и садизма, а потому она оказалась больше похожа на фильмы о Джеймсе Бонде, нежели на рисованный первоисточник.

В том же году режиссер и сценарист Пьеро Виварелли экранизировал «Сатаник» — наполовину хоррор, наполовину гангстерскую историю про монструозную (душой и телом) особу, которая благодаря некоему чудодейственному эликсиру обрела красоту, но позабыла обзавестись нравственными добродетелями. Новоиспеченная femme fatale в исполнении фотомодели Магды Конопки странствовала по миру в поисках наживы, оставляя за собой цепочку трупов своих любовников. Периодически действие эликсира заканчивалось, героиня фильма вновь превращалась в страхолюдину и нуждалась в очередной дозе, что вело к еще большим злодеяниям.

Знаковый 1968 год оказался не только годом студенческих революций, но и успеха еврокомиксов на большом экране. В этом году итальянский продюсер Дино Де Лаурентис выпустил сразу два фильма, которым было суждено обрести культовую славу и стать эталоном экранизации европейских комиксов: «Дьяболик» Марио Бавы и «Барбареллу» Роже Вадима.

В художественном отношении лучшей являлась экранизация «Дьяболика». Гений фантастического кино Марио Бава не стал пытаться буквально оживлять рисунки, как делал годом раньше Умберто Ленци. Вместо этого он воспроизвел средствами кино зрительное впечатление, схожее с чтением комикса. Он создал на экране искаженное пространство с объектами неестественной, преувеличенной глубины или высоты и разнообразными диагоналями (например, лопастей вертолета), делящими кадр на части подобно комиксовой панели, на которой скомпилированы сразу несколько рисунков. При этом действие перемещалось из одной части кадра в другую, в точности так, как это происходит на рисованных панелях комиксов.

Бава также сумел сохранить анархистский месседж оригинала, даже усилив его, — например в сцене, где переодетый журналистом Дьяболик (Джон Филипп Лоу) распыляет веселящий газ на пресс-конференции министра внутренних дел. Хулиганскому действию вполне соответствовали безумный

дизайн в стиле поп-арт, безостановочный до головокружения экшн и дерзкая сексуальность в отношениях между Дьяболиком и его верной подругой Евой (Мариза Мелл).

Изначально на главные роли Де Лаурентис нанял таких звезд, как Жан Сорель, Катрин Денёв и Мишель Пикколи, причем все трое пришли в проект буквально со съемочной площадки «Дневной красавицы». Но Бава отверг Соре-

Мило Манара. «Золотой осел»

ля, как недостаточно физически подготовленного, и взял на роль Дьяболика атлетичного Лоу, способного исполнять множество трюков самостоятельно. Проблемы же с Денёв начались, когда она отказалась раздеться догола в ставшей знаменитой сцене секса на кровати, усыпанной долларами. Марио Бава, обычно безукоризненно вежливый с актерами, неожиданно вспылил и выгнал Денёв со съемочной площадки. Самоуверенная звезда поставила Де Лаурентиса перед выбором: либо она, либо Бава. К ее изумлению, Де Лаурентис, всегда восхищавшийся визуальным стилем Бавы, отдал предпочтение режиссеру и заменил излишне стыдливую Денёв на менее известную, но куда более раскованную Мелл. В итоге из первоначального актерского состава остался один Пикколи, сыгравший главного противника Дьяболика — полицейского инспектора Гинко.

Схожая история произошла и на съемках «Барбареллы». Убоявшись откровенно сексуального содержания, в фильме последовательно отказались сниматься Софи Лорен, Брижит Бардо и... Джейн Фонда. Режиссер Роже Вадим буквально заставил свою тогдашнюю герлфренд Фонду взяться за эту роль, безапелляционно заявив: «Комиксы — это будущее европейской культуры!» Скандалы со звездами доказывают, насколько более радикальными являлись еврокомиксы по сравнению даже с весьма фривольным кинематографом 60-х.

Снимая «Барбареллу», Роже Вадим избрал принципиально иную тактику работы с комиксом, нежели Бава. Он использовал статичную камеру, тща-

тельно выстраивая внутрикадровую композицию так, чтобы возникал эффект плоского, двухмерного пространства. В сочетании с гипернасыщенными, «психоделическими» красками этот эффект уплощения заставлял кадры фильма выглядеть словно бы нарисованными на листе бумаги. Но у данного приема была и оборотная сторона — отсутствие динамики действия, которую Вадим заменял эротизмом и абсурдным юмором.

Какому бы фильму не отдавать предпочтение, «Барбарелле» или «Дьяболику», их огромный коммерческий успех помог популяризации еврокомиксов и усилил интерес к ним со стороны кинематографистов. Также он способствовал расширению границ допустимого в кино, что стало видно уже на следующий год, когда вышла еще одна ставшая культовой экранизация: «Изабелла — повелительница дьяволов» Бруно Корбуччи по одноименному комиксу Алессандро Анджолини.

«Изабелла», впервые опубликованная в 1966 году, находилась на промежуточной территории между fumetti per adulti (обычными секс-комиксами) и одиозными fumetti neri. Ее героиня — аристократка из XVI века — в детстве стала свидетельницей убийства своих родителей. Спустя десять лет превратившаяся в прекрасную девушку Изабелла, в равной степени владеющая искусством соблазнения и убийства, претерпевает невероятные приключения, чтобы отомстить за свою семью.

Любопытно сравнить итальянскую «Изабеллу» с опубликованной во Франции все тем же Лосфельдом и пользовавшейся не меньшей популярностью «Эпокси», созданной бельгийским художником Полем Кувелье. Вышедшая в 1968 году «Эпокси» повествовала о девушке, оказавшейся в мире древнегреческой мифологии и встречающейся то с кентаврами, то с амазонками, то с олимпийскими богами. Оба комикса строились вокруг ярких женских персонажей, обозначая тенденцию, которая станет центральной в 70-е годы, однако это было единственное сходство между ними. Пространство «Эпокси», населенное сатирами, нимфами и кентаврами, было пронизано жизнерадостным эротизмом, в то время как «Изабелла» имела куда более мрачный, «готический» колорит, отдавая предпочтение не сексу, а пыткам и убийствам.

Это различие между французской и итальянской ветвями комиксов с годами только усилилось. На французской почве кичевая брутальность и эротизм еврокомикса быстро обуржуазились, превратившись в пикантное развлечение для среднего класса. Даже публикуя итальянские fumetti neri, французские издатели станут в 70-е годы смягчать их, по возможности убирая кровь и сперму и приводя к вполне конвенциональной softcore эротике, угощению для теплокровных любителей сладкого.

Но в Италии все сложится иначе. Жутковато веселому безумию, разразившемуся в итальянской комиксиндустрии 70-х, нет аналогов в истории этого вида искусства. Даже закаленные поклонники японской манги и эро-гуро будут шокированы, увидев нецензурированный вариант среднестатистического fumetto 70-х годов (не говоря уже о том, что техника рисунка итальянцев на порядок разнообразнее японских аналогов). Одна за другой выходят серии комиксов, демонстрирующие редкую изобретательность по части сексуальных перверсий, убийств и садизма. Огромной популярностью пользуется начавшаяся в 1971 году серия «Загробный мир» (Oltretomba), к созданию которой приложили руку будущие классики итальянского комикса Леоне Фролло и Мило Манара. Жанр этого комикса невозможно определить иначе, как «порно-хоррор», а его успех породил два ответвления: Oltretomba gigante и Oltretomba colore.

За «Загробным миром» последовали не менее патологические «Террор», «Валленштейн» и «Люцифера». Фролло побил свой личный рекорд популярности секс-хоррор-версиями сказок «Белоснежка» и «Красная Шапочка», обе вскоре были экранизированы как порнофильмы. Французы ответили публикацией в журнале «Галлюцинации» комикса «Франкенштейн», литера-

турную основу которого сочинял Жан-Клод Каррьер под псевдонимом Бенуа Беккер. Но даже ему было не под силу тягаться с разбушевавшейся фантазией итальянских коллег. «Симитерия» (Cimiteria), эротический комикс, где главной героиней являлась воскрешенная посредством черной магии покойница, «Зора-вампирша» (Zora la vampira), посвященная невероятным приключениям белокурой упырицы-лесбиянки и, в особенности, «Белзеба — дочь греха» (Belzeba: figlia del peccato), созданная неутомимым Алессандро Анджолини и повествовавшая о дочери сатаны — существа с внешностью секс-бомбы и мужским половым членом, — к середине 70-х годов поставили окончательную точку в заочной конкуренции французских и итальянских производителей комиксов.

Самой обаятельной в этой коллекции монстров являлась вампирша Зора (в смягченной французской версии почему-то превратившаяся в Зару), придуманная Бираго Бальзано и Ренцо Барбьери. Бедная сиротка, оприхо-

Из иллюстраций Мило Манары к «Афродите» Пьера Луиса

Зора-вампирша в бою...

дованная некогда графом Дракулой и с тех пор вынужденная примириться с наличием клыков во рту, Зора была откровенно не в восторге от своего вампирского существования. Как настоящая итальянская diva dolorosa (скорбящая), она сильно переживала и однажды даже покончила с собой, бросившись в проточную воду. Но, воскрешенная неким безумным ученым, Зора была вновь обречена продолжать свое сумеречное бытие. К тому же ей приходилось сражаться с жуткими негодяями и чудовищами, по сравнению со злодеяниями которых ее редкое (и робкое) питие крови выглядело невинной забавой. Лишь изрядные порции секса (как конвенционального, так и лесбийского) примиряли Зору с жизнью, а заодно регулярно ставили комикс на грань порнографии. «Зора-вампирша» выходила более десяти лет, с 1975 по 1987 годы, и за это время было выпущено 288 альбомов о ее приключениях.

Не только дерзкое нарушение всевозможных табу составило международную славу fumetti. Большое значение имела также изощренная техника рисунка итальянских художников, что, впрочем, не выглядит особенно удивительным, учитывая исполинскую традицию Италии в области изобразительных искусств. В комиксах 60-х тамошние художники еще иногда пытались имитировать аскетичный стиль американских аналогов, но с каждым годом fumetti становились все более барочными по духу. В комиксах 70-х годов, например, можно обнаружить немало визуальных цитат (часто пародийного характера) из классических картин и фресок — от Джотто до Караваджо. Но даже и без знания этого обстоятельства трудно не удивиться композиционной сложности и драматической выразительности рисунка даже в не самых знаменитых fumetti той эпохи.

Лидером по части художественной и тематической смелости в 70-е годы стал Гвидо Крепакс — художник, чей визуальный стиль сформировался под большим влиянием art nouveau и чьи работы представляли собой экстравагантное сочетание садомазохистских эротических фантазий с левацкими политическими идеями. Крепакс также вывел на авансцену самую знаменитую героиню в истории итальянского комикса — Валентину. Популярности этой ри-

сованной красавицы в Италии и по сей день может позавидовать любая топ-модель. Изящная брюнетка с лукавым взглядом, большим чувственным ртом, прической а-ля Луиза Брукс[1] и такой же мальчишеской фигурой, Валентина совершала путешествия в пространстве и времени, встречалась с историческими персонажами — включая Ленина и Троцкого, — иногда попадала даже на другие планеты, но всегда оказывалась в центре причудливых сексуальных экспериментов, изобретая которые, Гвидо Крепакс проявлял завидные фантазию и чувство юмора. Психоделический, галлюцинаторный характер приключений Валентины подчеркивался тем, что Крепакс пренебрегал неписаным законом комикса: одно событие — одна рисованная панель. Напротив, он часто сочетал несколько событий в пространстве одной панели (которая растягивалась на страницу, а иногда и на целый разворот) и таким образом превращал свои комиксы в коллекции сюрреалистических картин.

Радикальность — сексуальная и политическая — комиксов про Валентину не помешала им стать основой для кинофильма («Баба Яга», 1973, режиссер Коррадо Фарина) и даже сериала на итальянском ТВ. Однако в целом итальянские комиксы 70-х годов уже трудно поддаются переносу на экран — в силу совсем запредельной болезненности их содержания. Тем не менее fumetti этого периода, возможно, оказывают даже более значительное влияние на кинематограф, чем это было в эпоху прямых экранизаций. Образы из них бук-

[1] Луиза Брукс (1906—1985) — звезда американского немого кино, носившая короткую стрижку с челкой. — *Прим. ред.*

Валентина и Баба Яга из комикса «Баба Яга»

вально пронизывают целые жанры — в первую очередь хоррор и giallo. Под влиянием fumetti сняты фильмы Алена Роб-Грийе «Медленное скольжение к удовольствию» (1974) и «Игра с огнем» (1975), «Спермула» (1976) Бруно Маттона и «За чертой» (1981) Лючио Фульчи, а также картины Дарио Ардженто «Сумерки» (1982) и «Феномены» (1984). Ведущих итальянских художников комиксов в эти годы нередко приглашают к сотрудничеству кинематографисты — так, к примеру, Мило Манара работал с Федерико Феллини, Педро Альмодоваром и Алехандро Ходоровским, а также написал сценарий вестерна «Бумажный человек» по собственному комиксу.

Мило (Маурилио) Манара — опытнейший художник, пришедший в итальянскую комикс-индустрию в начале 70-х и поработавший на доброй дюжине fumetti neri, прежде чем приобрести мировую славу в 1983 году благодаря комиксу «Игрушка» (Il gioco). «Игрушка» повествовала о безумном изобретателе, который соорудил прибор — нечто среднее между радиоприемником и телевизионным пультом, — позволяющий управлять сексуальным возбуждением женщин. Этот комикс был не очень удачно экранизирован годом позже французом Жан-Луи Ришаром под названием «Щелчок» (Le declic); создатели фильма не сумели воплотить на экране эротизм и утонченность цветовой гаммы творения Манары. В отличие от фильма, комикс пользовался значительным успехом, причем не только в Европе, но и в США. Он стал фирменным брендом Мило Манары — с 1983 по 2001 годы художник выпустил четыре серии «Игрушки», причем каждая имела самостоятельный сюжет.

«Игрушка» и последовавший за ней «Парфюм невидимости», ставший основой для одноименного мультфильма, утвердили репутацию Манары как мастера остроумных эротико-фантастических fumetti, обладателя изощренной техники рисунка, способного создавать чувственную атмосферу не хуже, чем Гвидо Крепакс (но при этом, в отличие от Крепакса, работающего преимущественно в цвете). Итальянская аудитория, впрочем, сочла работы Манары недостаточно жесткими, а потому долгие годы он пользовался большей популярностью во Франции, нежели у себя на родине. Исправить ситуацию был призван созданный в сотрудничестве с Алехандро Ходоровским графический роман «Борджиа», первый том которого под названием «Кровь для Папы» был опубликован в 2004 году. На сегодня вышли уже три тома «Борджиа», и можно уверенно сказать, что в художественном отношении это самый значительный европейский комикс последнего десятилетия. «Борджиа» — настоящая фантасмагория, комбинирующая секс, насилие, сюрреализм, хулиганские спекуляции на религиозные темы и, благодаря виртуозному мастерству Манары, выглядящая почти как коллекция картин эпохи Ренессанса.

Однако, если не считать успеха Мило Манары, итальянская комикс-продукция в 80-е годы утрачивает свою радикальность почти одновременно с тем, как выдыхается итальянское кино. Оказавшись в тисках между «семейно-ориентированным» телевидением и еще более консервативными голливудскими блокбастерами, итальянский кинематограф сдал свои позиции уже к концу 70-х годов. С экранов исчезают спагетти-вестерны, gialli, секс-комедии, пеплумы — то есть практически вся жанровая палитра итальянского кино. И с комиксом происходит нечто подобное. Провал «Приключений Гвендолин в стране Як-Як» (1984), снятых автором «Эмманюэли» Жюстом Жакеном по одноименному комиксу, продемонстрировал французским и итальянским продюсерам, что компромиссные экранизации еврокомиксов, исключающие брутальность оригиналов, успеха у публики иметь не будут. Близкие же к оригиналу экранизации fumetti невозможно продать телевидению, которое в 80-е годы стало в Европе едва ли не главным источником окупаемости жанрового кино.

В результате попытки решить эту проблему в 1986 году родился сыщик по имени Дилан Дог, расследующий паранормальные явления. Его придумали писатель Тициано Склави и художник Анджело Стано. Но хотя Дилан Дог стал самым популярным персонажем в истории итальянских комиксов, однако кни-

ги о нем по всем статьям оказались шагом назад в сравнении с fumetti 70-х. Несмотря на заимствованные из классических фильмов ужасов сюжеты (самый первый выпуск назывался ни больше ни меньше, как «Рассвет живых мертвецов»), «Дилан Дог» не принадлежал к числу fumetti neri; он носил откровенно пародийный характер; там не было детального изображения сцен секса и жестокости, в чем и заключался секрет популярности: большая часть его потребителей — подростки, в то время как «черные комиксы» 70-х годов делались в расчете на взрослую аудиторию. Постмодернистские пляски на могилах классиков — вот и все, что могли предложить аудитории создатели «Дилана Дога», где даже центральные персонажи были стилизованы под кинозвезд: сам Дилан срисован с англичанина Руперта Эверетта, а его верный помощник — точная копия Граучо Маркса.

Тем не менее в визуальном отношении «Дилан Дог» является незаурядным комиксом, и не случайно именно он стал причиной появления последнего (на сегодня) удачного фильма по мотивам fumetti — «Делламорте Делламоре» (1994) Микеле Соави. Эта комедия ужасов, поставленная бывшим ассистентом Дарио Ардженто и Терри Гиллиама, не являлась буквальной экранизацией «Дилана Дога», однако довольно близко воспроизводила его постмодернистскую стилистику, была снята по сценарию все того же Тициано Склави, а главную роль в ней играл Руперт Эверетт. История похождений могильщика Франческо Делламорте и его поисков вечной любви на кладбище, где оживают мертвецы, была сделана остроумно и изобретательно, принеся режиссеру Соави статус «главной надежды латинской школы хоррора» — надежды, которой не суждено было оправдать себя. После «Делламорте Делламоре» Соави замолчал на целых десять лет, а когда вернулся в кино, не смог сделать ничего, хотя бы отдаленно напоминающее по стилю этот хулиганский шедевр.

Оккупация европейских экранов кинематографом менеджеров — блокбастерами для семейного просмотра — и вовсе отправила fumetti neri в гетто одержимых коллекционеров, на закрытые интернет-сайты и invite-only торрент-трекеры. Конечно, комиксы и сегодня создаются в Италии, пользуясь большой популярностью, есть даже магазины, целиком специализирующиеся на них, — однако за исключением «Борджиа» Ходоровского — Манары их качество и смелость уже не те, что были в 70-е. Правда, в 2000 году Леоне Фролло и Фрэнк Феррари успешно возродили к жизни «Зору-вампиршу» — на сей раз бедняжку оживили без помощи науки, зато при участии самого князя тьмы. Однако старания художников были перечеркнуты вопиюще бездарной киноверсией 2001 года, сделанной некими братьями Манетти и переместившей сюжет комикса из XIX века в среду современной уличной шпаны. Соответственно, Зора из пышногрудой блондинки а-ля Брижит Бардо превратилась в плюгавую худосочную брюнетку со скверными манерами. Но хуже всего было то, что за кадром постоянно звучал итальянский рэп (для тех, кто никогда его не слышал, сообщу, что отвратительнее может быть только его русский аналог).

Однако, несмотря на неудачи последних лет, не стоит списывать еврокомикс со счетов. Роже Вадим был прав: комиксы прочно утвердились в культуре Франции и Италии, влияя не только на язык фильмов — вроде «Пятого элемента» и «Видока», — но также на музыкальные видео, рекламу, моду и дизайн. А Дилан Дог и вовсе стал политическим деятелем: его имидж официально используется итальянским обществом борьбы с наркотиками и организацией Greenpeace. С тех пор как издательство Heavy Metal занялось выпуском наиболее знаменитых fumetti, вроде «Зоры-вампирши», «Валентины» и «Борджиа», в Америке, международная армия их поклонников растет с каждым днем. И наконец в 2007 году, с опозданием на двадцать лет, была опубликована русскоязычная версия «Дилана Дога». Рисованная революция продолжается.

О П Ы Т

Бертран Тавернье

БЕРТРАН ТАВЕРНЬЕ:

«Съемка фильма — всегда борьба»

Тома Борез опубликовал в журнале Studio Ciné Live запись своего разговора с живым классиком французского кино Бертраном Тавернье. Тема беседы — работа Тавернье над фильмом «Принцесса де Монпансье», показанным на последнем Каннском кинофестивале, куда режиссер приехал после почти двадцатилетнего перерыва.

«Принцесса де Монпансье» — один из немногих моих фильмов наряду с «Дочерью д'Артаньяна» и «Папиной ностальгией», который не был инициирован мной самим. Мне предложили его снять по уже готовому сценарию Франсуа-Оливье Руссо. Но поскольку речь шла об экранизации, мы с Жаном Космосом сразу же решили обратиться к тексту оригинала — повести мадам де Лафайет, написанной в XVII веке, и серьезно перелопатили сценарий. Действие повести разворачивается на фоне войны католиков и протестантов. Это история молодой девушки из знатного рода, на которую обрушивается вал испытаний.

Неожиданно эта давняя история чрезвычайно меня увлекла. Мне захотелось раскрыть всю сложность поведения каждого героя в эпоху абсолютно иных, не похожих на современные нравов. Чтобы разобраться с этой сложной материей, мы постарались проникнуть в подтекст повести и расшифровать суть того, о чем говорят, как поступают персонажи. Здесь чуть ли не каждое слово таило загадку, сулило открытия. К примеру, фраза: «Измученной родителями Мари пришлось согласиться на замужество с Филиппом Монпансье» заставила нас обратиться к историку, который объяснил, что прилагательное «измученный» означало на языке того времени «подвергшийся насилию», что позволяло предположить, что Мари была жертвой домашнего насилия, то есть что отец ее бил. Значит, надо было ввести это в фильм. Нам показалось, что положение молодой особы из благородной семьи в те времена можно сравнить с положением девушки в семье турецких фундаменталистов сегодня. Внешне приглаженная стилистика повести мадам де Лафайет скрывала жестокие, подчас брутальные нравы.

Вот еще пример. В начале повести говорится, что граф де Шабанн «оставил военную службу». В сценарии описывалось, как он покидает поле боя и излагает командованию причину своего решения подать в отставку. На наш взгляд, интереснее было столкнуть графа с проявлениями жестокости, которая и заставила его оставить карьеру военного. Мы показали, как он убивает во время боя беременную женщину. Этот отвратительный поступок считался тогда (наряду с уничтожением хлебопекарни или плуга) военным

Бертран Тавернье и Мелани Тьерри

преступлением. Или вот еще. Сцена первой брачной ночи. В те времена это происходило прилюдно, ибо все должны были убедиться в девственности невесты и в силах жениха. С сегодняшней точки зрения — дикость, но, снимая это, мы погружаем зрителей в атмосферу той эпохи, которая за давностью приобрела в наших глазах превратный романтический флер.

Подбирая актеров, мы имели в виду, владеют ли они искусством верховой езды. Я, стало быть, сразу отметал тех, кто если не умел, то и не хотел научиться ездить верхом, приобрести кавалерийскую осанку.

Мне всегда нравилось снимать сцены с лошадьми. Скажу не лукавя: во французском кино мало кто это умеет. Начать с того, что режиссеры обычно

выбирают плоские декорации, в которых легче снимать. Со времен фильма «Страсти по Беатрис» при выборе натуры я предпочитал пересеченную местность, чтобы зрителю видно было, как трудно ее преодолевать. В этом я следую опыту фильмов Делмера Дэвиса, Энтони Манна и Андре де Тота.

Эпизоды погони эффектнее всего снимать с нижней точки, как это было принято в старых вестернах. Для этого мы устанавливали камеры Steadicam на мотоцикле или на маленьком электромобиле. В результате создавалось впечатление естественности и динамизма в поведении всадников. Мне не хотелось приглашать дублеров, все актеры прошли обучение верховой езде. Кроме Ламбера Вильсона и Рафаэля Персоназа, ни один из них поначалу не умел как следует сидеть в седле. А Мелани Тьерри вообще боялась лошадей, но преодолела свой страх.

Началу съемок предшествовал длительный «застольный» период — с каждым актером по отдельности и со всеми вместе. Мы подолгу беседовали. Я стремился сделать героев понятными современникам. Исполнителю роли герцога де Гиза Гаспару Юльелю я, например, говорил: «Вообрази себя главарем банды, которому нравятся стычки с полицейскими и который разбивает их строй на... мотороллере!» Вживаться в роль актерам также помогали костюмы.

Вообще в работе с артистами мне важно, чтобы они почувствовали мою любовь к ним. Поэтому я не боюсь высказывать свое восхищение ими, если,

«Принцесса де Монпансье»

конечно, они того заслуживают. Я предоставлял актерам максимальную свободу, они свободно передвигались по площадке, а оператор следовал за ними с камерой. Я лишь время от времени, когда они чрезмерно увлекались, напоминал им о задаче. Конечно, я продумываю мизансцены заранее, но это не исключает импровизации на площадке, которая определяется выбором места действия и спонтанным поведением исполнителей.

С самого первого своего фильма я отказывался от излишней детализации в планировании съемок. Я учился на французских фильмах 50-х годов, где поведение актеров определялось строением кадра. Я обожаю фильм Жана Ренуара «Правила игры», в котором камера тонко взаимодействует с актерами.

«Принцесса де Монпансье»

Например, дрожащая камера отражает неустойчивость характера персонажа. Посмотрев мой фильм «Приманка», Андре де Тот сделал мне комплимент: «Похоже, что у вас сами персонажи придумывают, как снять кадр!» Ритм «Принцессы де Монпансье» был напрямую продиктован движением актеров и камеры, а не выработан во время монтажа.

Я изначально решил снимать широкоэкранный фильм по системе «Синемаскоп». Было ясно, что это отразится на глубине кадра, но зато приблизит зрителя к актерам, создавая тем самым ощущение интимности. А кроме того, это помогло бы зрителю ощутить красоту декораций и костюмов. На крупных планах «оживает» декорация, зато на общем плане лучше видна игра артистов. «Принцесса де Монпансье» — в первую очередь, фильм, снятый по старинке, без спецэффектов и цифровой технологии. Сцены битв снимались вживую, никаких компьютерных добавок не применялось. Назовите это старомодным консерватизмом, но я не скрываю, до какой степени мне опротивели нынешние конвейерные фильмы безликого машинного производства. А вот попробуй без компьютера превратить на экране сорок человек в четыреста! Приходится изворачиваться, использовать дымы, туман, манипулировать особенностями местности. Я часто вспоминаю рассказ Сэмюэла Фуллера: однажды продюсеры вполовину убавили ему смету на массовку для съемок финальной сцены. Выручил художник, который увеличил пространство, используя зеркало и тем зрительно удвоив число героев. Вот это и есть кино!

Я снял все масштабные военные сцены «Принцессы...» за два дня. Во время поисков натуры я просил, чтобы мне нашли холмистую местность с речкой и пышной растительностью. Максимально загружая кадр этими выразительными видами, я не нуждался в большом количестве статистов, чтобы заполнить пространство.

Скажу вещь, которая вас, должно быть, немало удивит: я радикальный противник исторической реконструкции. Поэтому и на этот раз я решительно отказался опираться на историческую живопись. Ведь когда человек садился позировать художнику, он специально одевался для данного необычного случая! То есть здесь не может быть и речи об отражении действительности. По этой причине я высоко ценю «Королеву Марго» Патриса Шеро. Его герои чаще всего фигурировали на экране в сорочках, а не в пышной одежде дворян с живописных полотен. Стремление визуально приблизиться к художественным произведениям, на которых изображены торжественные церемонии, напоминает съемку крестьян на полевых работах в той одежде, в которой они позировали на свадебных фотографиях. Поэтому в нашем фильме никто не носит жабо, то есть кружевные воротники, которые якобы характерны для одежды XVI века.

Съемка фильма — всегда борьба. Сперва борешься за бюджет (который всегда меньше того, что требуется), потом за то, чтобы не выйти из него. В нашем сценарии была сцена первого приезда Мари и Монпансье в город. При въезде в Париж бандиты вымогали у нее деньги. Так она впервые сталкивалась с насилием уже не домашним, а всеохватным. Однако из-за отсутствия средств мы решили отказаться от этого эпизода. Жаль было. Но, с другой стороны, требования экономии стимулируют воображение. И вот, подключив воображение, мы, например, решили снимать сцену бала не среди танцующих, а в соседнем с залом помещении, где во время балов находились дети, собаки, артисты и прочая пестрая публика. В этом месте и оказывается наша героиня, она буквально теряется там, испытывая крайнюю растерянность. В конце концов эпизод получился более выразительным, чем если бы мы снимали в роскошной декорации бала.

Ну и напоследок скажу, что, начиная работу над фильмом, многие — в том числе и я сам — боялись, что не сумеем его закончить. Нам всем пришлось выдержать борьбу за него. Впрочем, так происходит всегда, и всякий раз мне кажется, что я снимаю свой первый фильм.

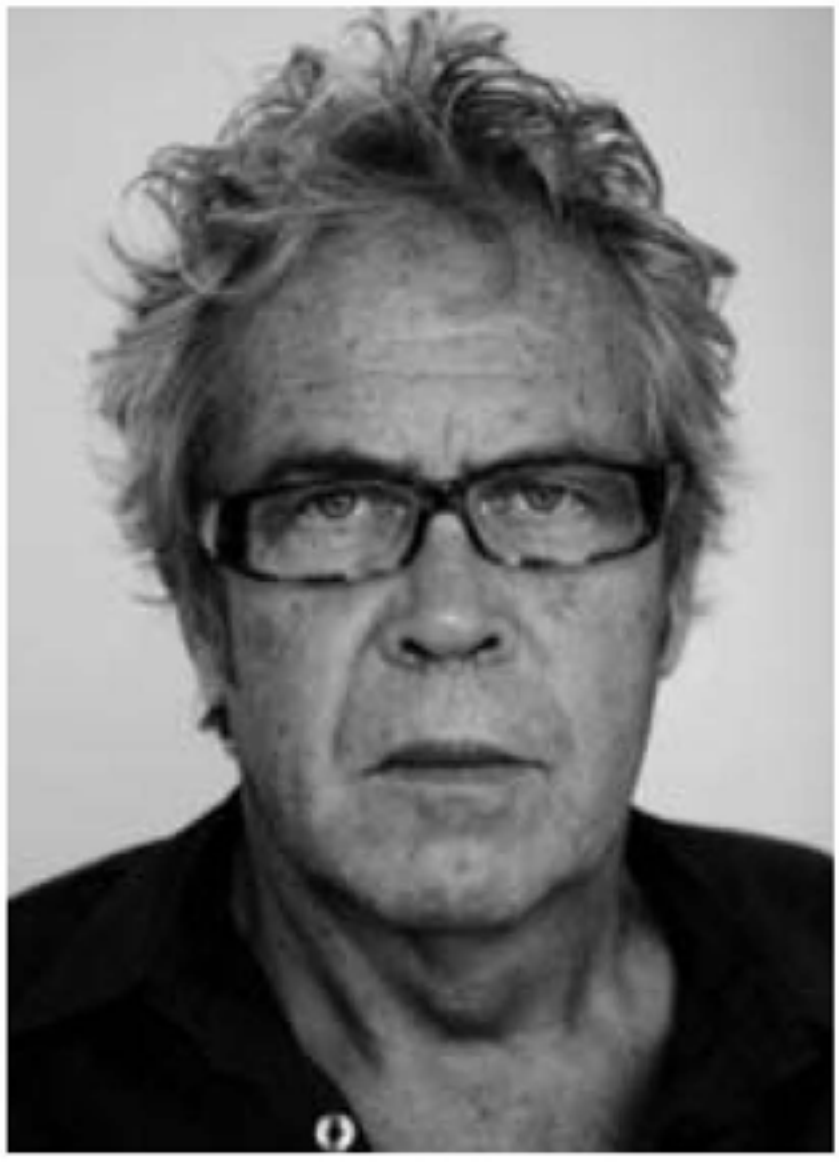
Studio Ciné Live, 2010, juin, N 15

Перевод с французского А.Брагинского

ЙОРГЕН ЛЕТ:

«Я одержим мыслью показать аутентичную любовь»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ СЕРГЕЙ СЫЧЕВ



Йорген Лет

Сергей Сычев. Большинство режиссеров считают, что своими фильмами они уже сказали все, что хотели, и поэтому нет нужды дополнять их речью. Вы — прямая противоположность, потому что постоянно пишете, говорите, спорите о своих фильмах. Вы думаете, что языка кино вам недостаточно?

Йорген Лет. Я никогда не рассматривал свою работу в этом ракурсе. Мне очень нравится говорить о своем творчестве. Может, это потому, что я начинал как писатель и поэт и письменным языком пользовался прежде чем стать режиссером. Мне всегда казалось, что нет ничего более естественного, чем анализировать, исследовать, комментировать свои собственные произведения. Но никаких предвзятых идей об ограниченности киноискусства у меня точно нет. Я непрерывно размышляю о том, как сделать свои фильмы понятными. Точнее говоря, как помочь зрителю воспринять их адекватно моим представлениям о них. В последние годы это желание я артикулирую все чаще. Я, так сказать, хочу завершить, довести до конца свою работу. Необходимо прояснить, что я имел в виду. В моих фильмах много ссылок, цитат, потаенных троп, скрытых слоев. Сегодня я особенно понимаю, что основа моего творчества — не на поверхности, но, безусловно, под ней, и это нуждается в комментариях.

Сергей Сычев. Вы постоянно пытаетесь реформировать киноязык — не для того ли, чтобы не приходилось каждый раз потом объяснять, что имелось в виду?

Йорген Лет. У меня часто было ощущение, что язык моей поэзии опережает язык моего кино, он всегда как бы на один шаг выше. У меня есть много стихов, в которых я пытаюсь говорить о непостижимых предметах. В поэзии необычайно высокий уровень восприятия, это очень высокая сфера, что служит вдохновением для моей режиссерской работы. Я знаю, к какому рубежу я стремлюсь, когда снимаю кино. И я также знаю, насколько каждый раз велик разрыв между воплощенным и желаемым, как трудно дотянуться до за-

мысла, но я всегда мечтаю прорваться к новым вершинам восприятия. В этом мне часто помогают специально провоцируемые мною невозможные условия для работы, которые заставляют меня искать новые пути. Вы могли заметить это в «Пяти препятствиях»: чем тяжелее условия, тем более инновационный результат мы имеем в итоге. Не хотелось бы, чтобы мои слова прозвучали слишком патетично, но я вижу свою роль как режиссера в том, чтобы устроить киноязыку настолько сильный массаж, насколько я способен, сделать язык более эластичным, пластичным. Я стараюсь уничтожать все границы, которые встречаю на своем пути.

Мой новый фильм «Эротический человек» — самый важный в моем творчестве, и я бьюсь над ним, понимая всю тщетность усилий и невозможность его завершить. Уже двенадцать лет я ношусь с этой идеей! Мне ее предложил один продюсер, сказав, что задание исключительно сложное. Я с удовольствием принял вызов, но вскоре понял, что это была ловушка и я не в состоянии сделать такую картину. Я искал себе оправдания и нашел — их довольно много, лучшим из них, конечно, был фильм «Пять препятствий». Он занял так много времени, что мне пришлось отложить работу над всем остальным. Я понятия не имел, как можно снять эротическую жизнь человека. Это то же самое, что снимать Бога, если хотите. Я ходил и жаловался друзьям, что этот фильм или убьет меня, или станет моей лучшей работой. Сегодня я счастлив, что занялся этим проектом. Иногда мне кажется, что я вижу свет в конце тоннеля, но у меня до сих пор не сформировался окончательный замысел фильма, я все время переделываю, переснимаю то, что уже снято. Я ищу идеальную форму — в конце концов, смысл ведь именно в этом. Я точно убежден, что фильм не должен получиться заумным, он на это просто не имеет права. Эстетика эротики — в ее наивности. Фильм ведет меня, как поэма, которую начинаешь, не зная, ни куда ты ее приведешь, ни куда она тебя. Я чувствую, что у меня, в общем, уже снят весь необходимый материал, но я никак не могу его организовать. Может показаться, что я специально нагоняю туману и говорю загадками, но поймите, этот фильм действительно труден, он существует вне зоны логики, к нему не подберешься с помощью трактовки символов — он вне и этой зоны.

Сергей Сычев. И мы не сможем его анализировать?

Йорген Лет. Хотелось бы на это надеяться. Надеяться на то, что останется недосказанность, — не все в жизни и в искусстве должно быть названо. В фильме много потаенных слоев, которые невозможно считать в точности. При всей спонтанности фильма, я хочу наполнить его тем, что мне особенно нравится: красивыми женщинами и чувственностью. В нем немало зацепок для интерпретаций, но при этом я сам вряд ли смогу говорить о них с уверенностью. Фильм, таким образом, и открытый, и непроницаемый.

Сергей Сычев. У меня, когда я смотрю ваши фильмы, снятые в последнее десятилетие, возникает чувство, что они, скорее, экзерсисы на пути к «Эротическому человеку», чем самостоятельные работы. Как будто вы нащупываете язык.

Йорген Лет. В каком-то смысле вы правы. Я проверял свои возможности в преодолении границ кинематографа. Если хотите, я пытался понять, можно ли — в принципе — охватить такую объемную тему, как любовь. Я называю это «антропологическим подходом к жизни». Если вы ученый, вам необходимо подобрать нужную оптику и проверить ее. Это не просто экзерсисы, это попытки прорыва мысли к необъятному. Но это также и тестирование своих способностей на преодоление трудностей вообще — как «Пять препятствий». Слишком многое на кону, слишком велик риск, что люди отвергнут мое исследование.

Сергей Сычев. У меня такое ощущение, что Эрос в ваших фильмах все дальше уходит от Танатоса, особенно это заметно в последних работах. В какой мере это является вашей позицией?

«Пять препятствий»

Йорген Лет. Пожалуй, так и есть. Но не думаю, чтобы это было рациональное решение, я просто следую своим инстинктам. Если попытаться проследить этот путь до конца, то окажется, что мой разум постоянно не поспевает за чувствами, которым я отдаюсь. Но потом он пытается их догнать, разобраться в них. Для этого он, разум, и создает искусственные препятствия, которыми переполнено мое творчество. Но все равно чувства преодолевают все, и для меня очевидно, что они никогда не могут быть проконтролированы полностью. В своем исследовании Эроса я пытаюсь сосредоточиться на самых глубинных и резких его проявлениях, я одержим мыслью показать аутентичную любовь. Для этого я пытаюсь сталкивать противоположности, в частности, показывать горячую, страстную, полноценную жизнь и в то же время холодным разумом исследовать ее, проводить над ней эксперименты.

Сергей Сычев. Для многих современных людей кино и спорт являются объектами религиозного культа, однако вы, работая в этих областях, настроены по отношению к ним весьма спокойно...

Йорген Лет. Я вообще не слишком религиозен. Из всех религий мне интереснее всего вуду, но я не практикую никакие культы. Некоторые чересчур трезвые умы в Дании часто упрекают меня в том, что я, комментируя по телевидению «Тур де Франс», использую религиозную лексику. Но мне кажется, что она как раз уместна именно потому, что речь идет о некотором священнодействии. Я говорю о жертвах и подвигах, о боли и мученичестве, о добродетели и грехе. Я не стыжусь этого, делаю это намеренно. Спортивная пресса переполнена громкими, но пустыми историями. Я же пытаюсь копать глубже, чтобы поделиться со зрителями своими мыслями и опытом. Я именно потому и занимаюсь комментаторской работой: хочу дать людям более глубокую интерпретацию того, что они видят на экране. Хочу, чтобы вместе со мной они увидели символы, жесты, переживания.

Сергей Сычев. Вы как-то сказали, что в начале работы в кинематографе вы видели свой художественный мир как пустую комнату. Прошло полвека, и комната, кажется, наполнилась. Но вот чем именно?

Йорген Лет. Наверное, жизнью. Знаете, это как упражнение номер два. Номер один заключался в том, чтобы в пустой комнате сделать все, что возможно. Теперь задача усложняется. Может, я слишком самонадеян, но предположу, что все созданные мной в этой комнате объекты, образы так или иначе ведут к пониманию жизни, показываю ли я тропики или черных женщин. Любой из предметов является объектом лабораторного исследования, к любому я могу подойти с микроскопом. Например, сцена в «Эротическом чело-

веке», где я снимаю воду, облекающую человеческое тело. Черная кожа и вода — это может показаться банальным, глупым, наивным, но я именно здесь вижу некую идею. Как бы смешно ни звучало, я это воспринимаю как научный эксперимент. Правда, в отличие от ученого, я не нуждаюсь в точных ответах — мне лишь необходимо видеть, почему и как происходит этот странный контакт. Если хотите, это и поэтическое упражнение в не меньшей степени. Я все еще продолжаю искать вещи для своей «комнаты», которая сама все увеличивается и увеличивается в размерах. Она стала тропической — в ней много цвета и жизни. Я оставил пустоту в комнате позади, она мне сейчас не нужна. Мне все еще нравится помещать какой-нибудь экран позади людей — как в «Пяти препятствиях» в сцене, где снят Бомбей. Эта идея может воплощаться в тысяче других вариаций. Фон Триер может злиться сколько угодно, но я использую этот трюк всегда — экранирование мне необходимо. В «Эротическом человеке» мне не понадобились экраны, потому что белизна кровати, например, вполне может нести ту же функцию. Вообще, пусть я покажусь самонадеянным в высшей степени, но сейчас мне кажется, что я могу использовать в качестве лаборатории любую среду.

Сергей Сычев. Вы объявляете себя то поэтом, то антропологом. Вы считаете, что это одно и то же?

Йорген Лет. Думаю, да. В фильме о любви антрополог является одновременно и поэтом, и мне нравится думать так. Потому что ведь речь идет о создании особого языка, что относится к каждой из этих профессий. Я пытаюсь достичь в своей поэзии научной трезвости. И я даже об этом написал в одном стихотворении: «Я люблю тебя трезво и детально». Здесь антрополог и поэт встречаются и действуют заодно. В этом есть свои сложности, но это один из камней преткновения в «Эротическом человеке».

Сергей Сычев. После «Пяти препятствий» у зрителя возникает вопрос: будет ли продолжение, в котором на ваш вызов придется ответить фон Триеру? Какие «препятствия» для него вы придумали бы?

Йорген Лет. Я много раз слышал такого рода предложения, но, если честно, я не представляю ни второй части этого фильма, ни какие «препятствия» я мог бы вообразить для фон Триера. Мне гораздо удобнее ощущать себя пассивным получателем заданий и справляться с ними. Меняться местами мне вовсе не хочется. Я не исключаю, что мы с фон Триером снова вынудим меня снять что-нибудь в невыносимых условиях, и он тоже был бы, наверное, не против, но пока он продюсирует мой новый фильм. Он умеет поддержать и очень чутко понимает, в каком направлении я иду и какие проблемы на пути возникают. Я позвонил ему, прежде чем начать снимать, и сказал: «Ларс, мне нужен твой совет, потому что я не знаю, что делать. Пришел мой оператор, пришли актрисы, вся команда собралась, но я понятия не имею, как делать это кино. Я боюсь». Он ответил немедленно: «Йорген, не волнуйся! Забудь о своих сомнениях, просто будь там, и все как-нибудь соберется воедино. А если нет — мы сделаем это на стадии постпродакшн».

Сергей Сычев. Может, работа в качестве вашего продюсера и есть для фон Триера то самое «препятствие»?

Йорген Лет. Может быть. Если и так, то он не показывает виду. Наоборот, он выглядит очень довольным, всегда готов прийти на помощь, ему, очевидно, нравится эта его роль. Хотя обычно он предпочитает роль вселенского зла.

**Барселона.
Телебашня**

АННА КАЧКАЕВА

От имени общества

КТО И КАК КОНТРОЛИРУЕТ ТЕЛЕВИДЕНИЕ ЗА РУБЕЖОМ

За последние два десятилетия ландшафт телевещания изменился принципиально. Глобализация информационных процессов, взрывное увеличение и удешевление пропускной способности каналов, исчезновение аудиовизуальных границ, лавинообразное внедрение новых коммуникационных и цифровых технологий. И, конечно же, глубинная трансформация контента, потребностей и типов аудитории. Наконец, смешение традиционных экономических вещательных моделей.

Усугубились противоречия между существующими в мире основными вещательными моделями телевидения — государственной, частной (коммерческой), общественной (публичной)[1]. В большинстве стран в начале XXI века действует смешанная модель вещания, когда государственные каналы или каналы, выполняющие функции общественной службы, сосуществуют с полностью коммерческими предприятиями. Частное вещание особенно широко распространяется на национальном и глобальном уровне благодаря использованию кабельных, спутниковых систем связи и новых технологий (широкополосный доступ, IPTV, мобильное ТВ).

В конце XX века стало понятно, что в погоне за прибылью ориентированное на рейтинг коммерческое вещание все чаще отвлекает СМИ от служения общественному интересу, фокусируя их на предоставлении чистых развлечений, рассчитанных на производство «эмоций», а не смыслов. В большинстве развитых стран (Европа, США, Канада, Япония, Индия, государства Восточной Европы, Скандинавии) действуют системы, в которых соседствует публичное и коммерческое вещание. Это обеспечивает наилучшую конкуренцию.

В России за двадцать лет общественное телевидение так и не возникло. Все попытки создать сколько-нибудь действенные наблюдательные советы на основных телевизионных каналах не были успешными. Громкие кампании парламента всегда выливались не в серьезную, на основе экспертных заключений, разработку механизма влияния на ТВ, а в популистские заявления о необходимости что-то непременно цензурировать — отметиться в борьбе за мораль и нравственность. Без учета того, что, по существу, российская теле-

[1] Традиционно модели различаются по способу финансирования: госбюджет, рекламный бюджет, абонентская плата и лицензионный сбор. Классическая и смешанная модель финансирования — спонсорские взносы, рекламные деньги, госбюджет или правительственный грант в разных пропорциях в зависимости от страны. В своей редакционной политике и в способе управления программной и редакционной политикой наблюдательный совет осуществляет функцию буфера между источником денег и редакционной политикой канала и следит за содержанием программ в интересах общества, его меньшинств и общественного блага. Именно этот общественный институт принципиально отличает *общественную* модель вещания от двух других. В других вещательных моделях функции наблюдательных и общественных советов, как правило, ограничены или даже декоративны.

индустрия — коммерческая и по определению ориентирована на максимальное получение прибыли. Более глубокая причина невозможности создания общественных советов при нынешних телерадиокомпаниях — непрозрачность структуры собственности некоторых национальных компаний. Мы не знаем, как финансируются госканалы или каналы, связанные с государством через лояльных политическому истеблишменту менеджеров и владельцев. В действенных наблюдательных, а значит, контролирующих, оценивающих, советующих общественных наблюдателях — независимых и не ангажированных — не могут быть заинтересованы ни владельцы (не важно, государство это или частники), ни менеджеры каналов, которые воспринимаются российской властью и экспертным сообществом как демиурги, производители основных смыслов для массового потребителя всей страны.

Как же строятся отношения общества и телевидения за границами России?

Общественное вещание

С учетом различий политического, технологического и экономического характера, свойственных каждой стране, Служба общественного вещания (СОВ) принимает разное обличье и использует различные модели деятельности. В некоторых языках нет термина, который бы в полной мере соответствовал значению английского слова «паблик», и самый близкий перевод подразумевает «государственное/правительственное/официальное» вещание. В том случае, когда речь идет о стране, где традиционно существует государственное вещание, этот языковой барьер представляет собой первое препятствие, мешающее четкому пониманию подлинной природы общественной службы, которая ничем из перечисленного не является. Ясно лишь, что государственное ТВ в сравнении с коммерческим воспринимается как в большей мере ориентированное на служение обществу. Во многих странах победила идея, что служение общественным интересам в аудиовизуальной сфере не может отвечать интересам частных предпринимателей, стремящихся главным образом к извлечению прибыли. Или, в более сложных случаях, относящихся к телевидению еще и как к инструменту борьбы за власть и влияние. Близкий пример — созданное после акционирования Первого канала ОРТ, которое, к сожалению, лишь дискредитировало идею «паблик ТВ». Концепция канала не отвечала ни духу, ни принципам общественного вещания, и в результате слово «общественное» из названия главного канала страны было изъято.

Индия, где ведущая телесеть запустила проект в партнерстве с конкурентами (западными и японскими транснациональными корпорациями), и Британия («дуополия» Би-Би-Си и коммерческого Ай-Ти-Ви), Канада — примеры того, как общественное вещание может довольно успешно реагировать на вызов, бросаемый им деятельностью многоканального коммерческого вещания. Греция, как и Россия, наоборот, демонстрирует всю палитру опасностей, подстерегающих зрителей при увеличении коммерческой составляющей в этой индустрии.

Классические цели общественного вещания означают служение ТВ гражданам, культуре, демократии, независимым институтам — «общественному благу». Программная концепция в этом случае предполагает:

- доступ к эфиру всех людей, независимо от их социального положения и экономического статуса, уважение прав человека;
- широкий спектр программ, отвечающих многообразным вкусам, а также культурным, лингвистическим и социальным особенностям меньшинств и иным особым потребностям (к примеру, образовательные программы для школьников, для инвалидов);
- освещение жизни всех регионов страны, а также деятельности правительственных учреждений позволяет ТВ стать голосом нации, помочь сохранить национальную идентичность;

• независимость и беспристрастность, плюрализм мнений, делающие телевидение авторитетным источником новостей, форумом для общественных дискуссий;

• охват всей территории страны;

• ограничение рекламного времени (до семи минут в час в течение дня).

Освобожденное от диктата прибыльности, общественное ТВ получает возможность рисковать, бросать вызов зрительским стереотипам, заниматься творческим поиском и устанавливать стандарты для других вещателей — без проявления тенденциозности. Очень важно понимание этих задач и функций теми, кто работает на таком телевидении. Во всех медиакомпаниях существуют редакционные кодексы (в разных странах эти документы называются по-разному: кодексы стандартов и правил поведения, кодекс этики, кодекс редакции), а также так называемые «гайдлайны» (буквально — «главная линия») и «стайл буки» (буквально — «книга формата, стиля»). Подписывая контракт, сотрудник одновременно знакомится с редакционным кодексом и «стайл буком», соглашаясь с редакционной политикой. Это означает признание того, что *он несет социальную ответственность, выходящую за рамки корпоративных целей.*

Основополагающие принципы любой системы общественного вещания: сообщать о новостях и событиях, раскрывая все существенные обстоятельства; знакомить с разными точками зрения; не искажать факты путем неправильных акцентов или их смещения; находить баланс интересов и точек зрения; исходить из идеи, что справедливость не означает безапелляционность; защита источников информации важна; проявлять особую осторожность и деликатность при демонстрации жестокости, насилия, ужасов и личных переживаний; уважать право на личную жизнь; не вторгаться в сферу горя и личных переживаний, если это не продиктовано высшими соображениями общественной значимости; не позволять рекламным, коммерческим, политическим или личным соображениям влиять на редакционные решения; не занимать заранее определенной редакционной позиции в репортажах и при программировании; пропагандировать местную культуру и ценности; предоставлять бесплатное время для социальной рекламы; согласовывать с редакцией интервью с преступниками, а также предложения дать информацию на условиях анонимности; передачи в эфир записи скрытой камерой, просьбы третьих лиц увидеть или приобрести материалы, не переданные в эфир, оплату источников и др.

В таких документах существуют отдельные главы о детских программах, о понятии беспристрастности, о подготовке материалов во время чрезвычайных ситуаций и военных действий, о документальных не политических программах, положение о личной точке зрения авторов и репортеров, об обиде, оскорблениях, тоне программ и пр.[2].

Из целей и задач общественного ТВ следует, что автономия организаций достигается путем отделения общественного интереса от политических, коммерческих и частных интересов различных групп давления. Это предполагает, помимо наличия законов и надзорного государственного органа, существование в каждой стране определенной структуры и механизма управления ТВ.

Англия. Би-Би-Си была основана как юридическое лицо, наделенное значительной административной автономией. Совет управляющих назначается премьер-министром, управляющие подбираются из числа лиц, добившихся известности в промышленности, на госслужбе, в области искусств. Назначенные должны отражать растущее многообразие населения Британии (по одному члену Совета от каждой из стран, составляющих Королевство, срок пребывания в должности — пять лет). Генеральный директор избирается Советом управляющих, и ему предоставляется полная свобода в редакционных делах

[2] См. подробнее: R a i n e Mary. CBA Editorial Guidelines, UNESKO, 2004.

и программировании. Освобождаются от должности по причине отставки, банкротства или приобретения активов, вступающих в конфликт интересов с обязанностями управляющего, заболевания психики или отсутствия на заседаниях Совета более трех месяцев.

Франция. Контроль за деятельностью общественных и частных компаний осуществляет один орган — Высший аудиовизуальный совет. Три его члена назначаются президентом республики, три — председателем Национального собрания, три — председателем Сената. Должность в Аудиовизуальном совете несовместима ни с какой другой выборной должностью или иной профессиональной деятельностью.

Государство во Франции остается держателем большой доли капитала общественных телеорганизаций.

В каждой из компаний создан совет директоров из 12 человек, представляющих парламент (3 от разных партий), исполнительную власть (4), самих служащих (2), а также Высший аудиовизуальный совет (3).

Из семи программ эфирного телевидения четыре принадлежат общественному сектору и финансируются за счет абонентской платы, госсубсидий и рекламы.

Германия. В зависимости от закона конкретной земли в вещательных советах Германии насчитывается от 11 до 66 членов, которые не получают заработную плату за свою деятельность. Они делегируются различными общественными организациями, такими как церковь, профсоюзы, ассоциации наемных работников, политические партии, спортивные, культурные и социальные объединения, Еврейский совет Германии, объединения науки, киноиндустрии, прессы, пенсионеров, потребительских, благотворительных, детских организаций, жертв сталинизма. Вещательный совет каждой земли Германии становится ключевым элементом системы внутренних сдержек и противовесов при утверждении ежегодного бюджета и сетки вещания. Если на первом канале — ARD — главным органом является Телерадиосовет, то на ZDF — Телесовет. Задача Телесовета — вырабатывать основные директивы и консультировать интенданта (управляющего, генерального директора) в вопросах программ, принимать решения по проекту устава, утверждать бюджет, тайным голосованием выбирать или увольнять интенданта (гендиректора ZDF) и его заместителей.

Канада. Си-Би-Си находится под управлением Совета директоров корпорации, который состоит из 12 членов. Каждый из директоров назначается генерал-губернатором и приносит клятву о честном исполнении обязанностей. Кандидат не может быть назначен, если он не гражданин Канады либо прямо или косвенно в качестве владельца, держателя акций, директора, чиновника, партнера или иным образом принимает участие в деятельности корпорации, имеет финансовый или имущественный интерес в предприятии, а также в производстве или распространении программ. Корпорация подотчетна парламенту через министра промышленности. В настоящее время большинство филиалов Си-Би-Си — частные компании, а канадская система общественного телерадиовещания представляет собой партнерство общественных и частных вещателей.

США. Общественное вещание в США связано главным образом с университетами, и изначально (начиная с 1951 года) Федеральная комиссия связи резервировала местные каналы для некоммерческого вещания под образовательные цели. К 1967 году, когда был подписан закон об общественном вещании, в США уже работали 178 некоммерческих телевизионных станций. Общественное ТВ США свободно от рекламы и свою главную задачу видит в накоплении социального капитала, во взаимодействии людей и структур гражданского общества. Для национального вещания такая задача едва ли выполнима, но для местных станций она реальна (США, как и Россия, — одна из немногих стран, где работает «сетевая организационно-правовая форма» телевидения с «материнскими» компаниями в столице или крупных городах и их станциями-партнерами в регионах).

Именно общественные вещатели смогли создать гуманитарные проекты мировой популярности («Улица Сезам», например), они свободны от давления властей и корпораций, они сумели развиться в самую крупную вещательную сеть в Америке (784 местные станции общественного радио объединены в общенациональную сеть NPR, а 356 местных телестанций общественного ТВ в PBS). В Америке на это есть ассигнования из федерального бюджета, хотя средний американец платит около 85 центов в год за общественные каналы, которые входят в любой базовый пакет кабельного телевидения (стоимость базового пакета около 50 долларов в месяц).

Противники общественного вещания критикуют его за выпрашивание денег у Конгресса, властей штатов, корпораций и частных лиц, за неэффективный менеджмент. Они настаивают, что такое вещание может быть оправдано только высочайшим качеством программ. Все эти соображения выдвигаются для того, чтобы обосновать периодически возникающее желание приватизировать сети общественного вещания.

Некоммерческая корпорация — CPB — предназначена быть буфером между властями и общественным вещанием, она не является ни агентством, ни учреждением американского правительства. Для управления корпорацией предусмотрен совет директоров, состоящий из 9 человек, назначаемых президентом США с согласия Сената сроком на 6 лет. Члены совета должны быть отобраны из числа граждан США, имеющих выдающиеся заслуги в области общественной деятельности, образования, культуры, искусства, медиа. Закон специально оговаривает некоммерческий и аполитичный характер этой деятельности. Доля бюджетных ассигнований общественному вещанию федеральным правительством составляет около 15 процентов.

Гражданские организации контроля вещания

Во всех странах, где функционируют общественные службы, есть и организации, осуществляющие мониторинг вещания. Они представляют зрителей и обеспечивают обратную связь с общественным ТВ, лоббируют интересы и требования населения.

В Канаде это Организация друзей канадского вещания (существует на индивидуальные пожертвования 60 000 семей). В Великобритании — независимая некоммерческая организация «Голос зрителей и слушателей», которая свободна от политических, узкорелигиозных или коммерческих пристрастий. В Австралии — «Друзья ABC» (есть отделения во всех штатах, имеет ресурсный центр в Интернете, противостоит всем попыткам введения цензуры или допуска в эфир рекламы). В США — «Граждане за независимое общественное вещание». В Америке работает еще и Комитет заинтересованных зрителей, созданный университетскими организациями. В Пакистане — Комиссия граждан СМИ (основана группой лиц, имеющих отношение к искусству, правам женщин, коммуникациям, права и свободному предпринимательству.

Вокруг общественного вещания постоянно велись и ведутся споры. Оно пребывает в жесткой конкуренции с коммерческими студиями, достаточно политизировано (особенно в Европе), хотя официально осуществляется некоммерческими организациями, независимыми от государства. Общественному ТВ все труднее оправдывать свое существование в многоканальной цифровой среде и выполнять те задачи, которым оно теоретически служит.

Управление общественным вещанием часто превращается (особенно в странах с переходным режимом, и не только в них) в политическую игру, а его структура меняется в зависимости от смены правительства. В государствах Восточной Европы процесс преобразования госвещания в общественное, начавшийся после 1990 года, сейчас во многом завершен, но в большинстве случаев государство по-прежнему серьезно контролирует общественную сферу вещания.

В вещательных бизнесструктурах на Западе тоже есть общественные, наблюдательные советы, но, как правило, они не имеют отношения к бизне-

су и не принимают — в отличие от советов в общественном вещании — ни кардинальных программных, ни тем более стратегических и финансовых решений.

Частное телевидение

Коммерческое телевидение во всем мире работает на основе лицензий, которые выдаются национальными органами, регулирующими вещание. Эти органы осуществляют и надзор за эфиром частных компаний для обеспечения исполнения ими законодательных требований к ТВ, существующих в каждой стране.

В Западной Европе и Америке коммерческое телевидение обычно свободно в построении своей программной сетки. Однако и оно несет обязанности по служению интересам общества.

Самые серьезные социальные обязательства для частного ТВ существуют в Великобритании и Германии. Во Франции коммерческие студии обязаны непременно демонстрировать программы, относящиеся к культурному наследию страны. В Италии — соблюдать минимальные требования к качеству программ (в этой стране конфликт интересов между общественным и частным вещанием существует на самом высоком уровне, так как Берлускони одновременно имеет отношение и к общественному RAI — как премьер-министр, и к крупнейшей частной коммуникационной компании Mediaset, в которую входят три национальные коммерческие станции, — как владелец).

Наиболее негативным явлением в сфере коммерческого телевидения становится непрерывный рост концентрации собственности на СМИ, что ставит под угрозу плюрализм, многообразие и редакционную независимость. Сосредоточение СМИ в руках немногих владельцев представляет потенциальную опасность, так как означает усиление влияния, которое может быть использовано в целях получения политической, личной, идеологической и коммерческой выгоды.

В числе самых крупных панрегиональных операторов ТВ в Центральной и Восточной Европе — американские компании CME — сеть из 9 компаний в шести странах, немецкая группа RTL, входящая в холдинг Bartelsmann (владеет станциями в Венгрии, Хорватии, в России владеет частью акций РЕН ТВ), шведская MTG (ей принадлежат общенациональные компании в трех странах Балтии, в России некоторое время назад имела отношение к ДТВ, теперь — к СТС Медиа), Newscorp Руперта Мэрдока, владеющая телекомпаниями в Болгарии, Венгрии, небольшими медиаактивами в странах СНГ.

Общественных советов («паблик») на западных коммерческих каналах практически нет. Наблюдательный совет, надзирающий за частными телекомпаниями, в чистом виде есть только в Германии. В других странах имеются элементы саморегулирования самих частных каналов в сочетании с контролем заинтересованных общественных организаций.

Германия. Название органа саморегулирования буквально переводится как «Добровольный самоконтроль на телевидении» (FSF — Freiwillige Selbstkontrolle Fernsehen). Он организован в 1993 году тринадцатью частными телекомпаниями и занимается оценкой программной политики с точки зрения общественной пользы, заказывает исследования независимым экспертам с целью проверки передач в отношении их влияния на подростков, организацией содержательных проверок, посредничеством между вещателями и общественностью.

Члены Совета — 21 частная немецкая телекомпания. Правление FSF состоит из семи человек, которые выбираются на два года общим собранием (переизбрание допустимо). Попечительский совет — 10—18 человек из числа авторитетных граждан. Проверочные комитеты (5 человек), кассационные комитеты (7 человек).

За проверкой содержания телевизионных передач наблюдает попечительский совет, в который входят до 18 человек из сферы науки, культуры, пе-

дагогики, средств массовой информации, а также организации, которые занимаются вопросами молодежной политики. В области контроля за программной политикой FSF сотрудничает с независимыми контролерами по всей территории ФРГ. Контролеры нанимаются на два года.

Кроме того, в Германии существует Совет по рекламе, который карает за нарушение кодекса поведения в рекламной индустрии, вынося общественные порицания. Граждане и учреждения могут пожаловаться в этот совет на дискриминирующие или вредящие несовершеннолетним рекламные кампании. Главный принцип деятельности — «самодисциплина вместо государственного надзора». Кроме того, Совет по рекламе выносит рекомендации, например, по политической рекламе или продвижению алкогольных напитков.

Россия. У нас немного общественных структур, которые выполняют функции урегулирования информационных споров. Есть Комиссия по жалобам на прессу при Союзе журналистов, через которую проходили дела и по «Дому-2», и по «2х2», и по поводу «заказной журналистики». Правда, пока ни сами представители индустрии, ни общественность не готовы к публичной полемике друг с другом, не говоря уж об осознании того, что экспертизе общественного органа необходимо поверить, а потом принять решения к устранению претензий, чтобы избежать дальнейшего судебного разбирательства.

США. Функции контроля в Америке выполняет Родительский телевизионный совет (Parents Television Council) — общественная организация, занимающаяся защитой нравственности на американском ТВ. Это некоммерческая организация, цель которой — «восстановить ответственность индустрии развлечений перед обществом». Родительский телесовет публикует обзоры, отчеты о научно-исследовательской работе и информационные бюллетени в режиме on-line. В этой структуре есть, в свою очередь, консультативный совет, состоящий из политиков и других авторитетных людей — они активно поддерживают Совет в стремлении защитить детей от насилия в СМИ.

Во всех странах, в США в том числе, постоянно ведутся дискуссии по поводу полномочий общественных организаций, подобных Родительскому телесовету. Вот, например, как представляет эту проблему актер сериала «Зачарованные»: «Я не думаю, что любой человек, обладающий чувством собственного достоинства, не согласится с тем, что на телевидении есть вещи, которые детям смотреть не стоит. Проблема общественных советов типа РТС в том, что они хотят, чтобы все, что показывают по телевидению, подходило для детей»[3].

Еще один пример из Германии. Телеканал RTL был оштрафован на сто тысяч евро из-за «асоциального поведения» на экране певца Дитера Болена. Его популярная музыкальная программа «Германия ищет суперзвезду», по мнению экспертов, пропагандирует среди молодежи «асоциальное поведение и ненормативную лексику», сообщил председатель комиссии при земельном ведомстве по делам СМИ Вольф-Дитер Ринг. По его словам, предметом дискуссии в комиссии стали кастинги будущих участников конкурса будущих «суперзвезд» и дневные телепрограммы, «унижающие человеческое достоинство». Тон «общения с конкурсантами» задавал председатель жюри известный композитор, исполнитель и продюсер Дитер Болен, отпускавший по ходу прослушивания резкие замечания. «Обидные высказывания и антисоциальное поведение были представлены в телевизионном формате как норма, — пояснил решение комиссии Ринг. — Таким путем распространяются модели поведения, противоречащие воспитанию общества. Особенно это может повлиять на детей моложе двенадцати лет»[4].

Первоначально комиссия наложила запрет на некоторые выпуски новых программ. Позже, по словам Ринга, запрет был снят, «поскольку руководство телеканала в своем официальном заявлении согласилось с критикой

---

[3] См.: http://politics.slashdot.org/article.pl?sid=04/12/06/231234&tid=153&tid=219

[4] Цит. по: Семенова О. RTL оштрафуют из-за «асоциального поведения» Дитера Болена. РИА-Новости, Берлин. 9 июля 2008 года.

и обязалось перед выпуском в эфир показывать записи кастингов конкурсных программ представителям Комиссии по добровольному самоконтролю на телевидении (FSF)».

После этой истории в немецких СМИ и Интернете вспыхнула бурная дискуссия о «свободе слова и поведения» в детских и молодежных передачах с участием поп-звезд, которым юное поколение стремится подражать. Там же, в Германии, Комиссия по добровольному самоконтролю киноиндустрии (Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft) не допустила к прокату короткометражный фильм «Кого это волнует?» из-за отчетливо выраженных антифранцузских взглядов.

В США часть либерально настроенной общественности склонна считать, что Родительский телевизионный совет, который отстаивает права детей у экрана, не чужд политических амбиций и выражает точку зрения слишком консервативных, охранительных и клерикальных слоев населения Америки.

Журнал Mediaweek сообщил о том, что 99 процентов жалоб на телевидении (не считая недовольства в отношении истории Джанет Джексон в 2004-м, обнажившей грудь во время трансляции церемонии закрытия конкурса MTV), исходят именно от PTC.

Еще одна статья об PTC начинается так: «Жажда власти, ханжество PTC снова налицо. Недавно Верховный суд США снова слушал жалобу FCC против Newscorp о том, что необходимо запретить любую вульгарную лексику в прямом эфире. Нынешний глава PTC Тим Винтер сказал в интервью: «Я очень рад тому, что Верховный суд не оставил в силе прошлое решение суда о том, что вся эта брань может спокойно выходить в эфире в любое время дня и ночи, тем более тогда, когда телевизор смотрят наши дети».

В статье приводится мнение и о том, как избирательно действует Родительский совет. Один из представителей телевизионной индустрии, например, рассказывает о том, как он пытался обратить внимание на «шоу The Shield канала FOX[5], но программы этой компании PTC игнорировало[6].

Вывод из серии статей типичен и очень удобен для телевизионщиков: «навязывая цензуру и следя за каждой секундой каждого телешоу, мы тоже рискуем дурно воспитать детей. Они забывают о том, что вся телеиндустрия управляется рейтингом и рекламой. Если людям что-то не нравится, они выключают телевизор — им не нужно диктовать, что должно нравиться, а что нет. Телевидение уже давно стало отражением общества, а не наоборот». Так думают подавляющее большинство и российских телевизионных топ-менеджеров.

Разумеется, подобная точка зрения в нынешних условиях — своеобразное лукавство. Иначе бы не было стольких жалоб, претензий, заявлений — попыток во всех странах мира, и демократических, и не очень, — ограничивать телевизионное содержание, думать о мере дозволенного, о морали, о возможном негативном воздействии телеэкрана на зрителей.

Часть критиков видят суть проблемы в том, что консервативно настроенные граждане склонны к другой диктатуре — «они не просто против насилия и не просто хотят наложить цензуру на телевидение, они надеются запретить лишь то, что кажется неправильным лично им. Они не только против секса, они еще и против юмора... Битва за приличие стала кровавой... Кто выбрал этих

---

[5] Телекомпания FOX принадлежит Мэрдоку и считается пропагандистским (прореспубликанским), популистским, чрезвычайно агрессивным по содержанию и стилю каналом, в чем-то напоминающим прайм-тайм сегодняшнего НТВ и некоторые передачи РЕН ТВ.

[6] «Последние недели мы уже видели стриптизеров, голую женщину, бегущую по казино и все в prime time на национальном канале. Даже больше, мы видели двух выдающихся актрис — Дайан Киттен на Good Morning America и Джейн Фонду в Today Show, — которые не постеснялись вульгарных слов в утренних шоу. Поэтому мы просим всех, кто поддерживает PTC отправлять в Конгресс свои жалобы и тем самым заставить их легализовать этот закон, чтобы защитить своих детей от этой грязи и пошлости».

людей — Родительский телесовет — как представителей всех родителей? Кто смотрит за теми, кто входит в эту организацию? Наверное, Center for Media and Democracy, который и включает в себя все эти блюдущие мораль организации и обеспечивает их годовым бюджетом в размере 4,5 миллиона долларов... Люди сами могут выбирать нужную им информацию. PTC хочет лишить их этого права и полностью управлять тем, как артисты, писатели, режиссеры будут разговаривать с публикой. Они хотят навязать свою власть любыми средствами. Вся эта ситуация с Тимберлейком и Джанет Джексон была абсолютно демонстративной. Все, что случилось во время трансляции, вовсе не было сделано специально. В конце концов люди видят больше голого тела, проводя выходные на пляже в Калифорнии. Даже если это и было сделано нарочно, то штраф следовало бы выписать непосредственно участникам — Тимберлейку и Джексон»[7].

Подробно цитированная статья показывает, что споры о «допустимом» действительно становятся важнейшим сюжетом для телевизионной индустрии. В основе проблемы — невозможность примерить рейтинг и социальную ответственность. На эти споры накладываются разговоры о фальсификации медиаизмерений (как и в России), которые, правда, не меняют существа проблемы. Вряд ли перебранки между независимыми наблюдателями, общественностью и индустрией в ближайшее время прекратятся.

Поэтому нет ничего удивительного в том, что борьба «за нравственность», которую от имени общества ведут люди с неоднозначной репутацией, со скрытыми политическими или бизнесинтересами, все чаще возникает в разных странах мира (недавняя история с каналом «2х2» в России — характерный пример). Особенно часто она вспыхивает в тех странах, где коммерческая модель вещания превалирует над общественной. Вот почему саморегулирование коммерческих вещателей, которые готовы взять на себя добровольные самоограничения, выглядит более эффективным: оно способно примирить агрессивную общественность с коммерческими интересами телевидения.

Конечно, в российских условиях трудно представить себе, чтобы в отсутствие даже минимально проработанных регламентов общественных служб (есть только проект закона), которые, безусловно, заставляют и коммерческих вещателей соглашаться с необходимостью самоограничений, они добровольно создадут соответствующие органы. Каждому отдельному каналу, ориентированному в первую очередь на прибыль и находящемуся в конкурентной среде, совершенно невыгодно вырабатывать этические стандарты только для себя. Поэтому любое положение о наблюдательном совете при коммерческом канале — это, скорее, благородная декорация или совещательный гуманитарный орган в том случае, если акционеры и менеджеры смогут позитивно и заинтересовано отнестись к мнению экспертов.

Изучение аудитории, заказ исследований, регулярное обсуждение контента и оценка программ перед запуском новых проектов — вот те немногие, но, возможно, вполне эффективные действия, которые может осуществить такой совет, созданный при коммерческих вещателях. Пример Германии с ее Комиссией по добровольному саморегулированию в ситуации нынешнего российского рынка выглядит, безусловно, настоящей утопией.

Россия отстает и в постановке задач, и в исследовательских гипотезах, и в освоении опыта информационных свобод и введении механизмов саморегулирования, не говоря уже о качестве программ и о новых коммерческих возможностях в условиях тотально меняющейся цифровой среды.

[7] http://www.blacksunjournal.com/television/1274_the-fascist-parents-television-council_2008.html

Ч Т Е Н И Е

ЕЛЕНА ДОЛГОПЯТ

Слово

1

Не только что проснулся, а только что родился. Ничто не знакомо, не ведомо, все еще предстоит открыть.

Светится в темноте и звенит.

Светится и звенит.

Светится и звенит.

Светится и з... Мобильник!

Очнулся, схватил трубку.

— Даша заболела, — сказала жена глухо, издалека, — сейчас мы все в больнице, слава богу, персонал понимает по-английски, кажется, отравилась, в кафе было что-то несвежее, пирожные или сыр, не уследили, лежит под капельницей, состояние тяжелое. Врач идет. Перезвоню.

Он аккуратно вернул трубку на тумбочку. Ладонь вспотела и он промокнул ее о простынь. Спустил ноги, нашарил тапки.

С трубкой в руке встал у большого, холодного окна. Свет не включал. Видна была многоэтажка напротив.

Начало четвертого. Ему почудилось, что он не дома, а в гостинице, в далеком, заштатном городишке, чуть ли не на берегу океана, на краю земли. В жалком номере, похожем на тюремную камеру с отсыревшими стенами. Один, в недоступной всем другим людям сумеречной зоне, оторван от своих, от мира. Он не оглядывался, чтобы удостовериться, что не в гостинице, а дома, в уютной квартире. Чувствовал спиной, лопатками холодную ночную одиночную камеру.

Окно в многоэтажке горело оранжевым светом. Он не сводил с него глаз, нисколько не представляя, кто там, под этим светом. Окно было прямо напротив, на том же этаже, в том же подъезде, в доме-близнеце, улица их разделяла, воздушный коридор.

Вдруг тренькнул позабытый в руке телефон.

— Даша без сознания, состояние тяжелое.

Улица была пустынна. Окно в многоэтажке посылало тяжелый оранжевый свет.

— Ваня, не молчи.

Ивану Андреевичу почудилось, что это не он смотрит на окно, а окно на него смотрит. Божество разглядывает его, маленького человека на краю земли, над пропастью. Оранжевый глаз. «Пожалуйста, — сказал он мысленно божеству, — пусть Даша будет здорова. Всю жизнь пешком ходить буду».

Окно горело ровно, не мигая.

Мобильник вновь ожил в закоченевшей руке.

— Ей легче, — выдохнула жена.

Иван Андреевич ушел в кухню, включил свет, радио. В новостях сказали, что сегодня в Москве дожди.

«Проснулась. Улыбается. Говорит», — пришло сообщение.

Утро настало серое, тихое, как будто уже осеннее.

Иван Андреевич поставил чайник. Но обнаружил, что от заварки только пыль на дне чайницы, и сахару осталось пара кусков. Он вспомнил, что есть недалеко круглосуточный магазин, он его проезжал, но никогда не заходил, здесь пролегал маршрут его автобуса, он видел улицу только сверху, с водительского сиденья, через стекло, и уж, конечно, он не разглядывал внимательно, что там на этой улице есть и происходит. Магазин запомнился лишь потому, что стоял близко к перекрестку, и в ожидании «зеленого» Иван Андреевич прочитывал его вывеску: «Колобок. 24 часа». То ли круглое название «Колобок» означало круглые сутки работы, то ли своя пекарня была, пекшая для разнообразия не только булки и лаваши, но и колобки по какому-нибудь старорусскому рецепту.

По радио еще раз предупредили про дожди и сказали, что холодно, лучше одеться потеплее и не обольщаться июнем на календаре.

— Спасибо, — вежливо поблагодарил Иван Андреевич диктора с ясным мальчишеским голосом.

Как-то раз дочка нашла в Интернете его фотографию. Он оказался тучным, усталым. Не соответствовал голосу. Но внешность забылась постепенно. И голос по-прежнему принадлежал худому, азартному, молодому. Несомненно.

Иван Андреевич вышел на балкон проверить погоду. Он посмотрел на окно, которое светило ему ночью оранжевым светом.

Стекло пыльное, давно немытое. И балкон под окном запущенный, как будто даже провисший. На перилах сушится потертый коврик, с него срываются вниз редкие, чистые капли. Балконная дверь приоткрыта. В такой-то холод.

Иван Андреевич вернулся в комнату. Постель убирать поленился. Отворил шкаф, чтобы достать куртку. И увидел что-то серое, сморщенное на полу шкафа. Какой-то комок. Нагнулся и рассмотрел детский носок. И вспомнил, что Дашка, когда была у них последний раз, буквально позавчера, в день отъезда к Средиземному морю, едва не отправилась в аэропорт в одном носке. Вездесущая ее мать, их взрослая дочка, конечно, заметила, отругала, искала и не нашла и выкинула в сердцах оставшийся носок в мусорку, а из упакованного уже плотно баула выдрала чистую пару.

Иван Андреевич нашел в шкафу крошки от печенья, седого пуделя с пуговичными глазами, электрический фонарик и журнал «Семь дней». Видимо, Дашка забралась в шкаф, пока они сидели перед телевизором в большой комнате.

Интересно, что представляла себе Дашка в шкафу? Трюм корабля? Купе скорого поезда? Парижское кафе?

Иван Андреевич снял с плечиков куртку.

Или борт самолета. Или тюремную камеру.

Он надел куртку, взял трубку стационарного телефона, набрал номер и подошел к холодному окну. В пыльным окне-близнеце все было без изменений. Все так же приоткрыта балконная дверь. Он подумал, что весь дом выстужен, что там невозможно находиться, да и наверняка никого нет, хозяева ушли и забыли закрыть беспечно. Или случилось что-нибудь.

— Да? — спросили из телефона недовольно.

— Здравствуйте, Раиса Степановна. Не разбудил?

— Ты же знаешь, во сколько я встаю, когда на дачу собираюсь. Или ты забыл, что я на дачу сегодня? Машина в порядке?

— Машина в порядке.

— И ты уже должен на ней ехать. Ко мне.

— Должен.

— Не пугай меня, милый.

— Я не очень себя чувствую, Раиса Степановна, вы уж такси вызовите.

— Что с тобой?

— Температура.

— Голос у тебя нормальный.

— Я не про голос. Температура.

— Завтра будешь в порядке?

— Не уверен.

— Послезавтра?

— У меня обычно температура долго держится.

— Это ты из-за Дашки перенервничал. Завтра будешь в порядке. Сегодня выпей малины. Я вам малину привозила, помнишь? Три банки.

— Да, помню. Но лучше не рисковать, я думаю. И зачем вам ждать? Сегодня хотя бы дождя нету, на завтра обещают, плюс еще похолодает. Вызовите такси.

— Я таксистам не доверяю, ты прекрасно знаешь. Меня укачивает с ними. Ты водишь аккуратно, ровно, с тобой я спокойна. К тому же у меня куча вещей и кошка нервничает с чужими людьми. Не переживай, до завтра я дотерплю. Пей малину.

Она отключилась.

Перед выходом он, как всегда, проверил, погашен ли свет, газ, закрыты ли форточки. Подергал для верности балконную дверь. В доме напротив ничего не менялось. Но кто-то ведь там был ночью, жег свет?

2

Он долго ждал лифт, а когда тот подошел и открылись двери, увидел в нем старуху с клюкой. Входя, поздоровался, но старуха не ответила. Она была высокая, заметная. Стояла, опершись на клюку, и глядела в себя. С ней в тесном, темном лифте было непросто ехать, непросто быть рядом; тяжесть, тревога некоторых людей ощущаются, как физическое давление, опасное притяжение. Старуха молчала. Иван Андреевич старался на нее даже не смотреть.

Лифт опустился и отворил двери. Иван Андреевич вежливо подождал, когда старуха выйдет. Но она стояла неподвижно, глаза ее выражали внутреннюю упорную сосредоточенность. Иван Андреевич вышел из лифта, оставив мрачную старуху наедине с ее мыслями. Кто знает, быть может, она ездила вверх-вниз, быть может, это движение в гудящей тусклой коробке ее успокаивало.

Он поспешил узкой улицей между домами-близнецами, в утреннем полусвете они казались белыми кораблями, неподвижно стоящими в тумане. На перекрестке Иван Андреевич свернул направо и тут же увидел вывеску твердыми зелеными буквами: «Колобок. 24 часа». С вершины, с водительского сиденья, эта боковая улица казалась другой, не совсем реальной, пожалуй. Слишком быстро она промелькивала. И даже пока он стоял на перекрестке, не обрастала подробностями, не успевала. Тем более что он ее и не разглядывал. Продавал билеты, следил за сигналом, замечал пассажиров. Сейчас он шел как будто по дну реки, над которой обычно проплывал вместе с облаками.

Двери в «Колобке» оказались заперты. И свет за стеклянными стенами был погашен. Он постучал. Заметил звонок у двери и позвонил. Никто не отзывался. Постучал еще, чертыхнулся. Где можно купить чай и сахар в этот час, он не представлял. Растерянно отправился назад. И, дойдя до перекрестка, увидел старуху. Она шла их узкой улицей между домами-кораблями ему навстречу.

Иван Андреевич приостановился и подождал, когда старуха приблизится.

— Простите.

Она остановилась. И он продолжил, хотя по-прежнему казалось, что она его не слышит и думает о своем и ее остановка просто совпадение с его «простите».

— Я бы хотел. Извините, я плохо наш район знаю, где здесь сахар и чай взять? До последней крошки все кончилось.

— Направо, — сказала мрачно старуха. — Магазин «Колобок».

— Закрыт. Заперт.

— Не может быть, — растерялась старуха, и взгляд ее впервые из себя вынырнул. И показался испуганным.

— Стучал. Звонил. Свет не горит.

— Что делать, — простонала старуха, — придется в «Кристи» идти.

— Это далеко?

— Не так далеко, как дорого.

— Можно, я вам компанию составлю?

— Я медленно передвигаюсь, — замкнулась старуха.

— Тогда объясните дорогу, сделайте милость, я сам дойду.

Старуха помрачнела, посмотрела в землю, подумала.

— Долго объяснять.

На перекрестке старуха свернула направо. Иван Андреевич догадался, что она решила проверить «Колобок» самолично. На Ивана Андреевича она уже внимания не обращала, шла медленно, как бы сама по себе, с пустыми, вовне не глядящими глазами. Он подумал, что пока они тащатся, магазин могут и открыть. Пожалуй, будет неловко. Но «Колобок» оставался закрыт. Стучать и звонить старуха не стала, заглянула в черное стекло витрины, загородившись ладонью.

— Пропал магазин, — сказала старуха. — Всё вывезли, товара нет.

Иван Андреевич припал к стеклу и убедился, что полки сиротливо пусты.

— Когда успели? Три дня я их не навещала.

Старуха обогнула магазинчик и направилась к солидным «сталинским» домам. Вошли через арку в узкий темный двор. Прошли между машинами ко второй арке. За ней оказался еще двор. Сидела в песочнице забытая кукла. Ее маленькая рука была приподнята, как будто в приветствии или прощании. Они обогнули дом, замыкающий двор, и оказались в крохотном скверике. На постаменте стоял маленький бронзовый юноша в пальто с поднятым воротником. Было не так уж холодно, но время от времени поднимался северный ветер и хотелось мгновенно очутиться дома, в кухне, с горячим чаем в кружке.

Вышли из скверика к огромному, ярко освещенному супермаркету.

— Добрались, — сказала старуха. — Идите вперед, меня не ждите.

— Спасибо, — он обогнал ее с радостным облегчением.

Обычно Иван Андреевич в такие супермаркеты даже не заглядывал. Слишком дорого. Ему казалось, что и люди в такие магазины ходят особенные, из другой жизни. Он этих людей стеснялся. Но в столь ранний час, да в выходной день народу во всем громадном торговом зале он не приметил. Выходные ему всегда казались днями пустыми, призрачными, едва существующими. У входа в зал дежурил охранник в парадном костюме и белой рубашке, и в другой обстановке Иван Андреевич принял бы его за начальство. Из семи кассовых аппаратов работал один. Во всяком случае, только за одним сидела кассирша.

Иван Андреевич бродил по залу, полному восхитительных ароматов, цветных баночек и коробочек, бутылок, склянок, свертков. Особенно приятно пах хлебный ряд, и пирожные в нарядной витрине выглядели чудесно. Все это походило на исполнение детского сна, мечты оказаться хозяином города, чтобы все люди исчезли, кроме тебя, и все магазины, и кафе, и кинотеатры, и библиотеки, и дома, и подземные переходы, и подвалы, и крыши — все оказалось бы в полном твоем распоряжении. И хорошо, что это только сон, в котором ты едва успеваешь наесться конфет и захотеть пить — и от этой сухой жажды проснуться, потому что сон этот имеет страшное продолжение, а маленький человек в разрушающемся мире не хотел бы его видеть.

Город не город, но весь магазин был для него в это серое холодное утро. И если бы не черные зрачки камер слежения, Иван Андреевич поддался бы искушению, взял бы самое нарядное пирожное и съел. Иван Андреевич любил сладкое.

Раз уж так случилось, Иван Андреевич решил взять чай дорогой, в красивой фарфоровой чайнице, и к чаю — коробку конфет, которых ни в каких других магазинах не видал. Пересчитал оставшиеся деньги и прихватил упаковку настоящей бакинской пахлавы. И направился к кассе.

3

В скверике возле бронзового юноши сидела на лавке старуха. Иван Андреевич взглянул на ее лицо и поразился. Взгляд старухи смягчился, потеплел. Смот-

рел он уже не внутрь себя. И увидел себя Иван Андреевич новым, потеплевшим взглядом старухи. Смотрела она жалостливо. Так что Ивану Андреевичу и самому стало вдруг себя жаль. И себя, и серое это утро, и бронзового юношу, на памятнике было написано его имя — Алексей Контуров. Старуха отхлебнула из жестяной банки, только что, видимо, купленной в шикарном гастрономе. Банка была высокая, темно-синяя, с красными, как молния на детском рисунке, готическими буквами. Иван Андреевич знал такие банки, видел, пробовал их терпкое, крепкое содержимое. Он предпочитал водку.

Он прошел мимо старухи, уловленный ее жалеющим взглядом. Уловленный, но все же оставшийся на воле, сам по себе. Так (или почти так) мы остаемся сами по себе, пойманные объективом фотоаппарата или кинокамеры. Хотя иные люди считают, что фотоснимок убавляет жизнь снимавшегося. И никому не позволяют себя фотографировать или рисовать. Но тогда невозможно, чтобы тебя вообще кто-либо видел, объективом или глазами, невозможно, чтобы тебя запомнили — на пленке или в воображении. Но разве можно прожить жизнь, ни разу никому не попавшись на глаза — человека или хотя бы дворовой собачонки? Уже акушер, принимающий роды, тебя видит. Улавливает и хранит в памяти, пусть и в самом пыльном и затхлом ее углу. Ты жив только потому, что тебя кто-то видит, можно ведь и так сказать и не погрешить против истины.

Раннее воскресное утро было по-прежнему безлюдным, по-прежнему сонным, промозглым и как бы уже переходящим в вечер, в вечность.

Иван Андреевич перешел один двор, через арку вошел во второй. Обнаженная ручка все так же тянулась из песочницы, и макушка кукольная была видна, всклокоченная крохотная голова.

У их подъезда сидела теща. Сидела, видимо, давно, нос посинел от холода, хотя одета была серьезно, в осеннее пальто. Иван Андреевич приближался, она наблюдала спокойно.

Приблизился.

Посмотрела на пакет в его руке. Пакет шелестел на ветру.

— Здравствуйте, Раиса Степановна.

— Здравствуй, дорогой. Как самочувствие?

— Ничего. Спасибо.

— Мобильник твой где?

— Дома забыл.

— Точно. Я звонила. Прямо у твоих дверей стояла и звонила. Он, бедный, старался, отзывался, надрывался, но не мог же перепрыгнуть ко мне через дверь! Ох, думаю, не случилось ли страшное, не помер ли мой бедный зять от высокой температуры, не вызывать ли уже «скорую» и милицию?

Иван Андреевич переложил пакет из одной руки в другую. И произнес обреченно:

— Чего ж не вызвали?

— Я для начала дверь открыла и вошла. Чего удивляешься? Ничего нет удивительного, ключ мне Надя сделала давным-давно, и у нее есть мой ключ, чтобы дверь не ломать, если что. Даже не знаю, зачем я с собой ключ взяла. Вошла, но тебя не нашла, ни живого, ни мертвого, ни спящего.

— Я за чаем ходил.

— А кофе у тебя найдется?

Кофе не нашлось.

Она спокойно, не задавая вопросов, смотрела, как он вскрывает фарфоровую чайницу, нюхает чай — сладкий запах, но не приторный, медовый. Он тоже разговора не начинал. Заварил чай, поставил чашки, сахар. Теща рассмотрела чайницу.

— Английский. Дорогой?

— Дорогой.

— А что за конфеты?

— Попробуйте.

— Я конфеты люблю.

— Я тоже.

— Не пробовала таких. Даже не видела. Так что мне, считай, повезло сегодня. Ты во сколько ее ждешь?

Иван Андреевич взглянул вопросительно.

— Любовницу.

— Я никого не жду.

— Да перестань, я тебя, считай, с поличным поймала: чаи, конфекты, температура возвышенная. Или у тебя другое объяснение есть? Я послушаю.

Иван Андреевич взял трубку стационарного телефона, не глядя на тещу, набрал номер. Она следила со вниманием.

— Здравствуйте, — сказал в трубку Иван Андреевич, — Сергей Николаевич, это Давыдов. У меня такое дело, я увольняюсь. По личным обстоятельствам. Так точно. Да. Очень серьезно. Не могу объяснить. Я сгоряча не умею, Сергей Николаевич, в парке тридцать лет отработал, всегда на хорошем счету. Вот и я говорю, дело серьезное. Заявление я напишу. Но подвезти не смогу. Подойду к нулевому рейсу, как если бы на работу, и передам. Ну, что поделаешь. Документы вы мне так же, я к нулевому подойду забрать. Да, и расчет, конечно. Я помню. Спасибо.

Иван Андреевич отключил телефон и посмотрел на тещу. О чае она позабыла, он остывал, дымок курился над чашкой.

— Я, Раиса Степановна, не могу больше ездить. Ни на машине, ни на автобусе, ни на чем. Потому и на дачу не могу вас доставить. В объяснения не хотел пускаться, думал, вы такси все же возьмете, без лишних разговоров. Насчет работы вы не беспокойтесь, найду что-нибудь возле дома, хоть обувь чинить, раз уж я теперь пешком хожу, в самый раз. Я слово дал — пешком ходить. Понимаете, когда мне насчет Даши Надя позвонила, я слово дал: если Даша выздоровеет, я всю жизнь пешком ходить буду. И тут же Надя позвонила, что Даше легче стало.

Раиса Степановна молчала. Ей было бы спокойнее думать, что зять морочит ей голову, но морочить голову, ждать любовницу было совершенно не в духе Ивана Андреевича, человека надежного, основательного и безусловно положительного.

— Берите еще конфету, Раиса Степановна.

— Спасибо, Ваня, я возьму.

Раисе Степановне показалось, что Иван Андреевич, сидящий с ней за одним столом, на самом деле от нее далеко, в другом каком-то, потустороннем, измерении. Раиса Степановна поняла, что бы она ни предпринимала, как бы ни уговаривала, да хотя бы и психиатра вызвала, ничего уже изменить невозможно. Иван Андреевич был ей недоступен, она могла лишь за ним наблюдать, как за фильмом из темного зала кинотеатра. Это было непреложной истиной. Поэтому Раиса Степановна не стала тратить энергию, уговаривать, доказывать и объяснять, хотя очень любила все держать под контролем, не упускать из маленьких рук. Тихо допила чай с конфетой.

— Изумительно вкусная, — сказала. — Ты подари мне такие ко дню рождения.

— Непременно.

— Помнишь, когда у меня день рождения?

— Шестого ноября.

— Молодец. Дочь родная забудет, а ты нет. Молодец.

Она ушла. Он вымыл неторопливо посуду. Убрал постель. Подошел к окну. Балконная дверь в окне-близнеце была распахнута настежь. У перил стояла женщина и курила. Начал крапать дождь, и воздух потемнел. Зажегся свет в некоторых окнах белого дома. Утро переходило сразу в вечер. Женщина курила на холоде в одной кофточке. Ковер, перекинутый через перила, заново мок под дождем. Женщина стояла отрешенно с белой сигаретой в худых пальцах.

Ивану Андреевичу казалось, что во всем мире существует только она. И он, конечно. Но лишь потому, что ее видит. И старуха. Старуха тоже суще-

ствовала в их мире, там, на лавочке, с жалеющим взглядом, возле юноши в бронзовом пальто.

Иван Андреевич отошел от окна, включил компьютер. «Алексей Контуров» — ввел в поисковик. Юноша оказался поэтом. Он тоже был в их мире, четвертым. Под оранжевым светом божества, которому Иван Андреевич дал слово.

4

Дашка верила и не верила, что живет благодаря деду. В любом случае, это был самый таинственный и самый важный ее человек. Ей казалось, что он держит в равновесии ее жизнь, не дает распасться. Хотя она бы, наверное, не смогла так выразить свои чувства.

Не так часто они и виделись. Дашка приезжала хорошо если два раза в год, на дни рождения деда и бабки. Иван Андреевич, понятно, к ним не ездил. Один только раз ходил пешком. Раиса Степановна заболела и очень хотела его видеть. Шел день и полночи, Раису Степановну застал, помолчал с ней, говорить ей уже трудно было. Дашке тогда исполнилось одиннадцать лет.

Она не ложилась, ждала деда. Сначала ждала, когда он придет, потом, когда посидит с Раисой Степановной. Ждала в кухне, она у них была большая. Дашка включила один только светильник над столом.

Сразу в кухню дед не пошел. Поплескался в ванной под душем, и Дашке представлялось, что это не душ шумит, а дождь за окном. Когда дед выключил дождь, она поставила чайник. Он вошел свежий, с влажными волосами, в чистой рубашке, которую захватил с собой из дому, в рюкзаке. Даша налила ему чаю, хотела разогреть картошки, но он отказался, пил чай с печеньем и конфетами. Сладкое он любил по-прежнему.

Дашка смотрела зачарованно, как он ест. Он ей казался необыкновенным, чудесным. И руки у него были устроены как-то особенно изящно. И глаза у него были необыкновенного серого цвета, почти черного в электрическом свете, глубокого.

— Ты когда назад пойдешь? — спросила Дашка.

— Послезавтра. Выспаться надо.

— Я бы так не смогла, всю жизнь пешком ходить. Ни за что.

— Это не сложно.

— Мы во Францию поедем в конце августа. Сколько туда пешком?

Усмехнулся.

— Я не дойду.

Он допил чай. И еще кружку выпил. Сказал Дашке:

— Спасибо, накормила деда. — Помолчал и добавил смущенно: — На самом деле, я не всегда пешком хожу.

Дашка смотрела оторопело.

— Во сне бывает что езжу. Иногда.

Сон его был однообразный.

Он ведет автобус в час пик по очень тяжелой, скользкой дороге. На остановке полно людей, они сбились в кучу, продрогли на снежном, злом ветру. Он подкатывает, и они рвутся к передней двери, которую он одну и открывает, потому что выпускать некого, салон пуст.

Он, видимо, только что выехал на линию, выпил, наверное, чаю с диспетчером Олей, получил отметку в путевке и побежал к загрустившей, брошенной на стоянке машине.

Итак, он подкатывает пустой, и люди рвутся через переднюю дверь, мешают друг другу, толкаются, застопориваются в узком проходе. Он говорит: «Давайте поспокойнее, граждане, все войдете».

Иван Андреевич закрывает дверь, трогается. Обходит снегоуборочную, мерцающую тревожными оранжевыми огнями, и прибавляет скорость.

Крутит поземка. На остановке ни одного человека, всех забрал его автобус в теплое свое нутро.

АНДРЕЙ ИЛЬЕНКОВ

Повесть, которая сама себя описывает

Лицом к лицу лица не увидать. Я проработал в журнале «Урал» пару лет и никогда не читал произведений человека, на чьем рабочем столе «виндоуса95» висели обои в виде наступающей на коровью лепешку женской ноги. Были совместные пьянки, лобызания, даже поход на прием к голландскому послу, постыдно и весело перетекший в бенефис журнала «Урал», но всему вопреки не было знакомства с душой этого человека, жившего в цыганском поселке, в избе на две семьи, что обязана однажды стать музеем, но не сейчас. И вот — бах — я (по собственному желанию) лечу по лестнице конструктивистского монстра на Малышева, 24 и тут же испытываю ностальгию. И только тогда начинаю читать прозу человека, пишущего слабым мира сего диссертации и докторские, и ох…ю.

Я не читал того отрывка, что представлен вашему вниманию — это еще незаконченная повесть, но я знаю, что вы столкнетесь с чем-то безумно талантливым. Современный издатель, к сожалению, создал дефицит хорошей литературы, но вы можете побывать на сайте footurist.ru и понять, о чем я говорил.

Итак, читайте и… в общем… как я. Дальше только Андрей Ильенков.

Василий Сигарев

Ледяная чешуя

Просыпаться было страшно и вообразить, но спать тоже больше не получалось. Кирюша открыл глаза и мгновенно пожалел об этом, потому что стало очень дурно. Закрыл обратно, но верно говорят, что обратной дороги нет, и дурно осталось по-прежнему. И во всяком случае, нужно было попить: глотка ссохлась и щеки изнутри тоже присохли к зубам, а язык — к глотке. Кирюша поднатужился и, не открывая глаз, сел. В этом положении заломило голову. Он снова лег, но попить было надо. Он снова сел и вторично открыл глаза. Из-за полузадернутых занавесок шел резкий болезненный свет.

Во-первых, оказывается, что Кирюша находит себя на полу в кухне и ничего не помнит. Во-вторых, первый приступ дрожи показывает Кирюше, от чего он на самом деле проснулся — от невыносимого холода. Он осторожно повел глазами по сторонам в поисках воды и оной не нашел.

Пошатываясь, он поднялся на ноги, без удивления обнаружил, что закутан в половик, хотя и не помнил... ничего не помнил. Начался второй приступ дрожи, а воды не наблюдалось. Кирюша перекинул волочащийся по полу конец половика через плечо и начал движение куда-нибудь. Больно зашибся о табуретку, и та со стуком опрокинулась. Морщась одновременно от боли и отвратительного грохота, резко отдавшегося в голове, Кирюша поднял глаза и увидел, что дверь приоткрыта и в щель летят снежинки. Вот какой урод ее оставил открытой? Еще бы не замерзнуть...

Он оглянулся и — наконец-то! — увидел на плите чайник. Подошел и стал жадно пить ледяную до того, что заломило зубы, воду. Выпил всю. Глотка, кажется, разлепилась. Пальцы нечаянно тоже, и чайник, брякая, покатился по полу.

— Вы достали уже греметь! — послышался сиплый голос.

Кажется, Стивин.

— Стива! — позвал Кирюша тоже совершенно чужим голосом.

— Чё?

— Ты, что ли?

— Ты.

Кирюша, которого после выпитой воды с новой силой охватила дрожь, направился на голос.

Стива, в этом Кирилл не ошибся, лежал на кровати под одеялом и полушубком и молча смотрел в дощатый потолок. Потом перевел взгляд на Кирилла.

— Чё гремел?

— Чайник уронил.

— Все выпил?

— Все.

— Козел. Эй, Кашин, где у вас вода?!

Молчание.

— Олег!!!

Молчание.

— Урод.

Стива поднялся на страшно заскрипевшей кровати, сел и, поморщившись, взялся за голову. Подержавшись за нее некоторое время, посмотрел на Кирюху.

— Что, херово тебе, Вася?

— Херово...

— А мне еще херовее!

Стива встал на ноги, поежился и, застегнув куртку под горло, направился на кухню. Сразу загремело железо и плеснула на пол вода. Кирюша вышел за другом и увидел, что тот, держа в руке крышку ведра, пьет из ковшика. Вот где была вода.

Напившись, он утер губы рукавом и спросил:

— Чё так холодно-то? Мы ж печь топили...

— Дверь открытая была.

Стива оглянулся.

— Была?! Она и открытая. Ты видел, так чего не закрыл?

Он шагнул к двери, но вместо того, чтобы закрыть, распахнул ее настежь и со словами «твою мать!» вышел на крыльцо. Кирилл последовал за ним.

Действительно, твою мать! При первом же вдохе горло почти обожгло холодом. Приятели спустились с крыльца. Трава под ногами хрустела, как стеклянная. Вчерашняя грязь окаменела. Стива наступил на замерзшую лужу, но лед не сломался. Он ударил по нему ногою, но тщетно: лужа промерзла до дна.

— Это ж сколько градусов? — поразился Кирюша.

— До хуя и более. Точнее, менее, — угрюмо определил Стива. — Пошли в дом.

В доме после сияющего уличного мороза показалось темно и тепло, но воздух был спертым и отчасти тошнотворным. Кирилл отдернул занавеску и увидел изморозь на стекле.

— И вот вопрос номер один: где этот Корчагин?

Кирилл только пожал плечами. Стива высматривал свою сумку и этого не увидел.

— Чего молчишь-то? Ага, вот она. Что молчишь, простокваши в рот набрал? Так говоришь, плохо тебе?

— Плохо.

— Это хорошо, что плохо.

— Почему?

— Потому что когда плохо, — приговаривал Стива, роясь в сумке, — то это плохо, но перспективно, и это — хорошо. А вот когда хорошо... Ага, есть... тогда хорошо, но совершенно бесперспективно, и это — плохо.

— Кончай философию, и так башка раскалывается.

— Философию?! Это, Кирюша, не философия, это народная мудрость! Башку твою сейчас поправим.

Кирюша обернулся. На столе стояла открытая бутылка водки. Стива уже протирал чем-то непонятным один граненый стакан и одну нечеловеческую байду или, кажется, бадью. Типа ковшика, но точно не ковшик. «Турка» — вспомнил он правильное название. Так то в ней нормальные люди кофе пьют. То есть варят.

— Чё, бухать, что ли, опять собрался?..

— Ну... И не я, а мы.

— Да я не собрался...

— А ты соберись.

— Да я сблюю, блядь! Я щас все облюю здесь, на хуй! С ног до головы!

— А чё ты заматерился-то? Вдруг. О-о. Ну и облюй, если хочешь, мне не жалко. Но так-то ты, вообще-то, по идее, не должен сблевать. Ты просто потерпи минутку, ладно? И не сблюешь.

Кирюша сделал вид, что поверил, но продолжал с подозрением следить за манипуляциями товарища, который уже нарезал хлеб, открыл банку шпрот и вот прямо сейчас лил.

— Не, ну ты сколько мне наливаешь-то?!

— Да мало!

— Да где же мало?!

Киря глянул в байду, она же бадья, убедился, что совсем не мало, и заблажил дурным голосом, или, как это называет Стива, голосовкером.

Стива терпеливо объяснил дураку:

— Не «бухать», как вот ты тут вульгарно выразился, а опохмеляться мы собрались. Поправляться, понимаешь? Лечиться. Это не пьянства ради, а здоровья для, и чтобы никогда больше не простужаться. Давай бери.

Кирюша взял стакан.

— Теперь слушай меня очень внимательно. Во-первых: водку категорически не нюхать! Во-вторых, набираешь полную грудь воздуха, затем залпом выпиваешь и глубоко выдыхаешь. В-третьих, не вдыхаешь! А вместо этого съедаешь шпротину. Лучше даже две или три. После этого можно дышать. Понятно?

— Понятно...

— Повтори. Я не шучу — если хочешь не сблевать, а получить удовольствие, надо делать это безошибочно. О тебе забочусь.

— Водку не нюхать, глубоко вдохнуть, выпить, выдохнуть, закусить. После этого можно дышать.

— Молодец!

— А потом?

— А потом, по идее, ты уже должен прийти в себя. Ну, поехали!

Благодаря хитроумным советам Стивы водка пошла на «ура».

— Ну как?

— Круто.

— То-то. Закусывай давай.

Разлили по второй, выпили. Головную боль как рукой сняло. На душе захорошело, и Кирилл с аппетитом налег на шпроты, вычерпывая масло корочкой хлеба.

Закурили.

— Но вот интересно, где же наш Володя Дубинин?

— Да, достаточно интересно.

Тут, когда захорошело, друзья наконец, что называется, разули глаза и обозрели окрестности. И не порадовались. Беспорядок был. И не простой такой беспорядок, а сугубый, можно сказать даже — злокачественный.

— Это что?

На полу засохли буроватые капли, причем вели они к выходу.

— Судя по цвету, это одно из трех: или кровь, или говно, или шоколад.

— Давай начнем с самого приятного. Давай думать, что это шоколад.

— Давай. Итак, это шоколад, причем жидкий. Тогда картина преступления мне ясна. Наш Марат Казей просыпается первым, готовит себе утреннюю чашку шоколату, жадно, не делясь с товарищами, по-свински чавкая, хлебает его и уходит из дома в неизвестном направлении. Жизнеподобно?

Кирилл пожал плечами.

— Так себе.

— Тоже так думаю. Тогда версия вторая. Это говно. Эту зловонную версию — к сожалению или счастью, не знаю — отметаем сразу.

— Почему?

— Почему? А я тебе скажу, почему. Потому что в таком случае картина преступления мне ясна. Марат Казей насрал в музей. Он проснулся и его прошиб настолько внезапный и длительный понос, что он начал здесь и, не прекращая дристать, побежал на улицу. Но, Кирюша, разве вот эти ровные частые капли похожи на то, о чем мы сейчас пытаемся говорить? Можешь не отвечать. Только представь себе, что бы тут тогда было...

Они представили и зело посмеялись, но когда смех иссяк, Кирюша присел на корточки и вгляделся в капли.

— Из всего перечисленного это, конечно, кровь. Но такой вариант мне не очень по нраву. А если глубоко-преглубоко задуматься — что это может быть еще? Краска?

— Краска. Морилка.

— Что?

— Морилка, что! Не знаешь, что такое морилка?

— Нет.

— Ну ты дубовый! Ну, короче, это такая херь для тонирования дерева.

— Ну пускай это будет краска или морилка.

— А пускай это будет уже кровь!

— Нет, Стива, не пускай.

— Да почему?!

— Посмотри, как часто. От чего это может быть?

— Например, если нос разбит, то так часто и капает. Или живот проткнут.

— Нет, живот не надо... А что все-таки краска?

— Масляная так быстро не сохнет. Может, нитрокраска.

— Только зачем?

— Что зачем?

— Зачем краска? Что красить?

— Да мало ли что! Он напился и решил что-нибудь покрасить! А что мы вообще тут делали? Ты помнишь? Я — нет. Я помню, как печку затопили, дальше не помню. Ты помнишь?

— А знаешь, я помню, — внезапно помрачнел Кирюша.

— Что? — насторожился Стива.

А вспомнил Кирюша то, что Стива вчера с криком «все по камерам!» гонял их с Олегом по дому, причем топором. Конечно, в шутку, но размахивал топором очень от души и сплеча. Он, Кирюша, вскоре после этого уснул, но, засыпая, слышал шум борьбы и нецензурную брань. И теперь он подозревает, что вчера дело закончилось дракой. И в связи с этим предположение о разбитии носа кажется ему очень жизнеподобным.

— Черт, некрасиво получается!

— Да уж, красивого мало.

— Но только где он?

Кирилл пожал плечами.

— Не знаю. Может, он обиделся и домой уехал. Я бы так и сделал.

— Так то ты... Может, конечно, и так. Только это на него не похоже. Хотя спьяну чего не сделаешь.

— Ну если так, то что делать? Он вернется или нам удочки сматывать?

— А я знаю?

Вопрос был очень серьезный. Очень непростой вопрос. Вопрос из разряда тех, что без бутылки не разберешься. Они еще выпили, и Стива пришел к единственно правильному решению: не пороть горячку. Что, может быть, Олег жив и здоров, а только заблудился. Что надо затопить печь. Тогда они одним махом убьют кучу зайцев. И в доме будет тепло, и заблудившийся Олег найдет их по дыму и вернется, и они еще выпьют и помирятся.

— Точка! — заорал Кирюша, имея в виду «точно».

— Железяка! — тоже заорал Стива, имея в виду «железно».

Они ударили по рукам, и один из них — теперь уже никто никогда не узнает, кто именно, — отправился на двор.

— Э! — воскликнул этот человек со двора. — А где дрова?

— На траве.

Однако ни фига! На траве ничего не было, кроме инея. Ну, были там кое-какие щепки, немного коры и еще один топор, правда, ржавый и еле держащийся на топорище, а вот дров-то не было в помине.

— Вот ни фига себе! Чем топить-то?

— А пошли искать дрова! Где-нибудь да найдем...

— А пошли!

— И не «пошли», а пойдем!

— А пойдем!

— Только давай сперва накатим, а то замерзнем.

— А накатим!

И они накатили, и Стива закусил хлебцем, а Кирюша залихватски занюхал рукавом.

Затем оба оделись, взвалили топоры на правое плечо каждый и бодро захрустели ногами по замерзшей траве. Как только они отошли от дома, оказалось, что не только мороз на траве, но и резкий пронизывающий ветер имел место дуть, и не столько порывами, сколько беспрерывно, так что сразу стали мерзнуть уши, нос и руки. Кирюша натянул на уши берет, а Стива надел капюшон. Вот вам и зима настала! Пришла пора печи топить. Очень хочется ударить кого-нибудь по морде.

Вокруг них расстилался целый город... Нет, не город, конечно, — целая деревня-призрак.

— Вот видишь, как умирает русская деревня!

— Советская.

— Аполитично, понимаешь, рассуждаешь, аполитично! Советское — прошу заметить — село! — умирать не может по определению. Оно процветает. Оно — надежда и опора Продовольственной программы.

— Ты решил Кашина заменять? Ну-ну, давай бухти мне. То-то мы зерно в Америке закупаем.

— Ну, во-первых, если б ты не дремал на политинформациях, был бы в курсе, что уже давно не закупаем. Не продают-с. Эмбарго-с. А во-вторых, аполитично, слушай, рассуждаешь! Советское село превращается в плеяду агропромышленных комплексов и процветает! А вот русская деревня — та умирает. Она уже умерла. Она — труп! Ты посмотри!

И с этими словами Кирюша неожиданно метнул свой ржавый топор в первый подвернувшийся под руку садовый домик. Топор, подобно хорошей баллистической ракете, немедленно, как первую ступень, потерял топорище и, со звоном брызнув во все стороны стеклянными осколками, грохнулся внутрь домика.

— Кирюша! — удивился Стива.

— Советский Союз! — помахав поднятой рукой, сказал Кирюша.

— Ты напился, так не барогозь!

— Почему? Напился — так и барогозить! Когда еще?

— Тоже правильно, — подумав, согласился Стива и пошел дальше.

— Ну ты куда? Стой, надо же ж оружие вернуть!

Кирюха открыл калитку низенького заборчика и подошел к двери домика.

— Блин! А тут замок...

— Сшибай на фиг! — неожиданно развеселился Стива.

Кирюха пнул по замку ногой и, не удержав равновесие, упал.

— Ну не ногой же, дурак!

Стива подошел к замку и с размаха обухом сбил замок вместе с петлями.

Вошли внутрь. Стояла полутьма, в которой различались лежащий на засыпанном осколками полу ржавый топор, ободранный диван, покрытый изрезанной клеенкой стол, тумбочка с отслаивающейся фанерой и прочая подобная чушь.

— Оп-па! Папиросы! Кирюша, тебе повезло!

На старой этажерке лежала растрепанная и измятая коробка «Беломора».

В отличие от всех нормальных людей, Кирюша любил порой закурить-ка папиросу. Как Леонид Андреев. Другое дело, что в свободной продаже были только «Беломор» и «Любительские», дрянь ужасная (а мамочку он в тайну своего курения не посвящал), зато стильно. Хотя все равно этого никто не мог оценить.

Кирюша взял коробку. Там, среди табачного крошева, оказалось еще штук семь полувысыпавшихся папирос. Достал, дунул в мундштук, прикурил, сделал несколько глубоких зловонных затяжек, а когда курить надоело, пустил в мундштук слюну. Как Максим Горький. Папироса зашипела и погасла.

Стива тем временем бегло обшарил помещение глазами и остановил взгляд на этажерке.

— Этажерка, пожалуй, нам подойдет.

— Да, стильная вещица, — согласился Кирюша.

— Стильная... Стиляга хуев, — проворчал Стива. — Не стильная, а сухая, и не ДСП, а чистое дерево. Да еще лакированное. Вспыхнет, как порох!

С этими словами Стива сбил этажерку с ножек и стал очень технично расправляться с ней ногами, с громким треском превращая в груду отличного твердого топлива. Закончив свой труд, он собрал получившиеся дрова в охапку. Охапка получилась не слишком объемистая и совсем легкая.

— Так, — решил он. — Однако маловато будет. Ладно, еще чего-нибудь найдем по ходу. Все, Киря, бери топор, пошли домой. Да не свой, на хуй он, сломанный, нужен, мой топор бери.

Вышли из домика. Стива оглядел огород и зловеще воскликнул:

— Заборчик! Мочи его, Киря!

Заборчик был совсем низенький, по колено. Кирюша подскочил к нему и как стал рубать!

— Да не так, обухом!

— Как? — не понял Киря.

— Ну не острием, а обратной стороной топора! Просто сшибай доски с палки, и всё.

Это оказалось очень легко, и за несколько минут Киря оприходовал весь заборчик. Когда он собрал получившиеся дрова, его охапка получилась впятеро больше Стивиной.

— Вот это тема! — похвалил Стива. — Этого точно хватит.

Они вернулись в кашинскую избушку, и Стива стал растапливать печь.

У печки есть такая штучка, а называется она вьюшка. Не юшка, еще раз подчеркиваем мы, а именно вьюшка. Это такая выдвигающаяся железная заслонка, расположенная горизонтально и перекрывающая дымовую трубу. Перед тем как затапливать печь, вьюшку следует вытянуть. После же топки ее следует, наоборот, задвинуть и тепло не будет вылетать в трубу. (Но и задвинуть не слишком поспешно, а то всем каюк.) Ни Стива, ни Кирюша, естественно, не подозревают о существовании такой важной печной детали.

Олег вчера вечером открыл вьюшку, но после того, как печь протопилась, не закрыл, ибо был не в себе. Потому наутро в домике было так холодно.

(Конечно, главным образом не потому, а благодаря открытой входной двери вкупе с резким похолоданием на улице, но все-таки немножко и потому.)

Итак, вьюшка была открыта. Поэтому Стиве удалось затопить печь. Нет, затопить-то удалось бы и в противном случае, только весь дым повалил бы не в трубу, а в дом и через пять минут друзья, кашляя и обливаясь слезами, выбежали бы на улицу вон. И выбежав, ничего бы не поняли, почему так. И неизвестно, что они стали бы тогда делать. Может быть, поехали бы домой. Но история не знает сослагательного наклонения, а в настоящей реальности вьюшка была открыта. И Стива, ничего об этом не подозревая, успешно растопил печь.

Скоро в домике стало совсем тепло, а еще вскоре — даже жарко. И друзья самым непринужденным образом сели за стол и стали опять пить водку. После полбутылки им показалось, что пришло самое время решить проблему пропавшего товарища. И вот что: нужно пойти по кровавым следам и найти Олега, который, впрочем, судя по тому, что он так и не вернулся, вероятно, спился и замерз под забором. Стива сунул за пазуху бутыль и сказал:

— Айда. На обратном пути заодно еще дров прикупим!

Шутка про «прикупим» чрезвычайно понравилась обоим, так что долго еще они повторяли ее на все лады.

Замерзшие кровавые капли терялись в покрытой инеем траве. Кирюша в недоумении остановился. Стива же уверенно сказал:

— А здесь в город всего одна дорога.

Так оно и было, но ведь дорога о двух концах. И они пошли, двое против ветра, к одному из ее концов. Конец подкрался незаметно. Заборы и домишки, при свете дня оказавшиеся еще более ужасными, чем казались вчера, довольно скоро сошли на нет, а дорога продолжалась. Теперь по обе стороны от нее пронзительно шелестела, порою склоняясь до самого тына, сплошная стена камыша выше человеческого роста. Дорога стала у́же, запетляла и после одной, особенно мертвой петли вдруг кончилась.

Это было небывалое, никогда не виданное гран-туристами прежде и захватывающее дух зрелище.

Перед ними во весь горизонт расстилалась гладь тяжелой воды. Но гладь — только во весь горизонт. У ног тяжело плескались волны, и никакой глади уже не получалось, получалась рябь. Дул сильный ветер, и высокие волны бились о песчаный брег. Несмотря на сильный мороз, волны не давали воде замерзнуть. Однако сильный мороз это не отменяло. И в результате на волнах качались сотни и тысячи округлых ледяных бляшек величиной в человеческую ладонь, а многие и больше. Льдины бились одна о другую, и звуки тысяч их столкновений сливались в один протяжный шелест. Они были видны и вдали, но чем ближе к земле, тем их было больше, а те льдины, что были выброшены волной на брег, смерзлись одна с другой и образовали странное зрелище — лед, состоящий из круглых толстых бляшек, соединенных между собой тонкими перемычками.

— Ледяная чешуя! — пораженно сказал Кирилл.

Друзья быстро переглянулись. Да, это была настоящая ледяная чешуя, о которой вчера говорил безумный старец. И, кажется, безумные поселянки. Или они, кажется, нет. Но старец точно.

— Здорово!

— Охереть можно!

Они долго стояли молча у начала ледяной чешуи, и, словно загипнотизированные, смотрели на нее во все глаза, и слушали ее во все уши, но они не видели ее, и они не слышали ее, тогда отчего же они думали, что она есть? Пока холодный пронизывающий ветер не стал уже совершенно нестерпимым.

— Блин. А тут холодно, — сообщил Стива. Достал из-за пазухи водку, глотнул и протянул Кирюше. Едва Кирюша начал пить, как Стива отобрал бутылку. — Ну хватит, присосался! Это ж не пьянства ради, а для сугрева. Чтоб никогда больше не простужаться.

Оба ощутили прилив тепла и, с зябким удовольствием кутаясь кто во что горазд, продолжали смотреть на шелестящие, наползавшие друг на друга льдины.

— Откуда он знал?

— Кто?

— Ну кто? Дед этот ебнутый, в трамвае. Сталевар!

Молчание (*раздумье*).

— Наверное, видел раньше. Он, наверное, местный.

Ветер, кажется, еще усилился и обжигал лицо холодом.

Кирюша вспомнил:

— Да, а что касается первоначального предмета поиска. Ну и где наш комсомолец-герой?

Стива в ответ только хмыкнул и пожал плечами.

— Да-а... — сказал Кирюша. — По всей видимости, этой ночью все обстояло еще хуже, чем мы могли предположить даже в самых страшных наших прогнозах. Видимо, Стивочка, ты не просто разбил Олежеку нос. По всей видимости, ты сначала пырнул его ножом в живот, а когда он, бледный от ужаса, зажимая окровавленными руками вываливающиеся кишки, пытался бежать и спрятаться в камышах, ты таки догнал его, окончательно зарубил топором, затем же принес тело сюда и утопил в пруду.

Стива ответил после долгого раздумья:

— Блин, а холодно тут, а!!!

И, развернувшись, направился обратно в сад. Кирюша последовал за ним, и они пошли, подгоняемые ветром и странным шелестом ледяной чешуи.

Когда они прошли сквозь строй камыша и вновь оказались в районе трущобных построек, Стива вдруг остановился, развернулся и, глядя Кирюше прямо в глаза, спросил:

— Что дальше-то делать будем?

Кирюша задумался. Думал, думал, но единственное, что пришло ему в голову — пойти погреться.

— Верно! — хлопнул себя по лбу Стива. — Молодец, Киря, ты — настоящий человек! Сейчас дров прикупим, вернемся, еще подбросим в печь, выпьем водки, согреемся. И что-нибудь обязательно придумаем! Слышь, Киря, непременно обязаны придумать!

По пути прикупили дров, причем самым цивилизованным образом, только что не за деньги, но уже ничего не круша и не ломая. Просто возле одного из домишек обнаружилась поленница дров, которыми оба и нагрузились.

Когда они вернулись домой, там была жара. Топить вроде бы и не было надобности. Но Стива заглянул в печку и, увидев там груду красных тлеющих углей, решил — чем дожидаться, пока они совсем погаснут, а потом заново растапливать, лучше подбросить еще. Так он и поступил, да засунул побольше, сколько влезло. Дрова на углях задымились и почти сразу вспыхнуло пламя, в трубе загудело.

Кирюша и Стива сняли верхнюю одежду, но все равно было жарко. Стива потер руки и сказал:

— Ну что, надо бы накатить?

— Непременно накатить, — согласился Кирюша.

— Надо-то надо, но вот в качестве чего мы накатим?

— Не понял вопроса.

— Ну вот, видишь ли, — объяснил Стива. — С утра мы пили зачем? Чтобы поправиться, то есть опохмелялись. Это дело святое, тут не поспоришь. На улице зачем пили? Для сугрева, святое дело, не поспоришь. А сейчас чего ради мы будем пить? Уж не пьянство ли это? Не допущу. С пьянством, допустим, надо бороться!

Кирюша задумался на секунду и воскликнул:

— Какое же пьянство?! Нет, Стива, сейчас мы будем завтракать! И как же не выпить чарочку перед едой, чисто для аппетита? Святое дело.

С таким доводом трудно было не согласиться. Стива немедленно достал из кармана висящей на гвозде «аляски» бутылку и поставил на стол. Водки было там еще почти половина.

Кирюша потер руки и сказал:

— Водочка откупрена, плещется в графине, не позвать ли Куприна по этой по причине? Однако, знаешь ли, Стива, завтрак ведь нужно сервировать.

— Ну, у нас же походный завтрак, а не великосветский.

— А, ну типа да. Но все равно! Я сейчас сервирую походный завтрак.

Кирюша постелил на стол газету, поставил бутылку водки. Порылся в шкафу и нашел второй граненый стакан, а также алюминиевые вилки. Нарезал хлеб, открыл банку кильки в томате и банку тушенки.

— Тушенку, может, разогреем? — предложил Стива. — Плита-то вон красная.

— Нет уж, Стива. Походный так походный. Да и без того жарко.

Жарко было, это уж без базара. Особенно после того, как друзья, чокнувшись, выпили и закусили, и потом еще выпили, и еще закусили. Печь продолжала пылать, труба гудеть, а комнатка нагреваться. Кирюша предложил покурить, лежа на полу. Стива критически осмотрел половики на полу и нашел их достаточно чистыми, чтобы на них прилечь. Здесь, на полу, было прохладнее, и позавтракавшие гран-туристы с удовольствием закурили.

— Ну что делать-то будем? — спросил Стива, однако уже не тревожно, как полчаса назад, а вполне благодушно.

— Что делать? А что, Стива, здесь все равно жара невозможная. Давай-ка, как все порядочные люди после завтрака, вот сейчас покурим, а потом совершим моцион.

— Чего?

— Ну погуляем, чего. Подышим свежим воздухом, неторопливо осмотрим местные пейзажи, а заодно поищем нашего незадачливого друга.

— Где?

— А везде! Может, он в какой-нибудь другой домик ночью забрался и до сих пор там спит. Возможный ведь вариант? Возможный.

— А кровь?

— Ну что кровь? Ну разбил ты ему нос или там губу, ну извинишься, и всё.

На том и порешили.

Когда они вновь пошли по улице обезлюдевшего садового участка, Кирюше вспомнился один старый разговор.

Когда Кирилл был маленьким, он читал книжку «Калле один на всем белом свете». Один мальчик, его звали Калле — ну, какой-то псевдозападный, то ли прибалтиец, то ли скандинав, — просыпается и видит, что никого нет дома. Он выходит на улицу — и тоже никого не видать. Он, короче, так послонялся, послонялся и понял: все люди исчезли. Калле один на всем белом свете. Ну и началось! Он ходил по кондитерским и обжирался пирожными, набрал бесплатно кучу игрушек, ну и всяческая такая безответственная вседозволенность. А именно: решил покататься не то на трамвае, не то на машине. Ну, водить, конечно, не умеет. Чуть не разбился. А потом он, если память не изменяет Кириллу, решил полетать на настоящем самолете. То есть ему мало было печального опыта обращения с наземным транспортом! Он забрался в самолет и умудрился взлететь. А дальше, нетрудно догадаться, не справился с управлением и стал падать. Тут он в ужасе проснулся и понял, что это был сон. И он кричит: «Мама, папа!» И те приходят, и мальчик очень счастлив, что все это не на самом деле.

Калле было что-то совсем немного лет. Кирюше, во всяком случае, когда он это читал, было больше. И уже тогда его поразила глупость мальчика и убожество его потребностей. Нет, если бы такое произошло с Кирюшей, он повел бы себя куда умнее. И если бы это тоже было сном, Кирюша бы не радовался, проснувшись. Скорее всего, после такого пробуждения ему бы не захотелось жить дальше.

Уж, конечно, он бы не полез в самолет. Или в трамвай: тоже мне, удовольствие — трамвай водить! А вот машину, кстати, можно. Водить он, правда, никогда не водил, но при том факте, что нет встречного движения, и при том счастье, что не надо соблюдать правила, за несколько дней вполне можно научиться водить. А чего там: ключ повернул, газ — тормоз — сцепление, с передачами разобрался — и езжай с богом. И рассекай по опустевшему городу и его живописным окрестностям на черной «Волге» с обкомовским номером. И обязательно надо будет пошариться по обкомовским гаражам (а вот бы еще знать, где они расположены) — может, отыщется что-нибудь получше «Волги». Во всяком случае, на параде седьмого ноября ездит же по площади ЗиМ. Машина, конечно, старая, но уж роскошная — не приведи господь! Да и вообще, машина — как вино, чем старее, тем благороднее.

Вот как раз после слов «ездит же по площади ЗиМ и начались партийные разногласия. Демократическая партия во главе со Стивой, им же и представленная, иначе именуемая партией левых сексуал-демократов, крепко схлестнулась здесь со своим главным противником — партией правых учкудуков. Богопротивные правые учкудуки, во главе которых был и остается представляющий эту партию Кирилка, после этих слов вступили в жесточайшую дискуссию. Начав со своего старого тезиса, что уж если кого и называть богопротивными, то не их, а в точности до наоборот, левых сексуал-демократов, они, как сказано выше, выдвинули и новый тезис — о том, что автомобиль чем старее, тем благороднее, как вино.

— Ага, да, конечно, ну и езди на горбатом «Запорожце»!

— Нет, Стивонька, на «Запорожце» ты езди сам, на самой его разновейшей модели, а я буду ездить на старинной и благородной машине ЗиС-110. Как академик Иоффе.

— Не академик Иоффе, а потому что ты чухан! В Америке, если хочешь знать, каждая автомобильная фирма каждый год обновляет модели, и кто ездит на прошлогодней, тот тоже, как и ты, чухан!

— А ты профан! И все американские профаны ездят каждый год на новой модели, а знающие люди на всем Западе за самые сумасшедшие деньги заказывают себе копии старинных автомобилей! С новыми движками и электроникой, но старинным дизайном!

— Это какие-нибудь сраные эстеты типа тебя! И извращенцы! А нормальные пацаны каждый год покупают новый «Кадиллак» или лучше «Феррари» и рассекают!

— Это какие-нибудь долбаные спортсмены типа тебя! И придурки! А благородные люди ездят на таких машинах, о которых вы, профаны, и не слыхали! На «Бугатти» или лучше на «Испано-сюизах»!

Представитель третьей партии, ВЛКСМ, скромно отмалчивался. По его постной физиономии, впрочем, легко читалось, что этот аскет, фанатик и изувер всем благам автоцивилизации упорно продолжает предпочитать «членовоз» ЗиЛ-117.

Но ребята что-то отвлеклись. Итак, занять потом самую лучшую квартиру в доме на набережной. На набережной Рабочей Молодежи, естественно. Там хорошие квартиры, Кирилл бывал в Стивиной, далеко не в самой роскошной. А тут-то он выберет самую-самую. Где сейчас Ельцин живет.

Вот только непонятно с электричеством. А стоп, все понятно! Калле же водил трамвай, значит, электричество было. Хо-хо! Максимум, чего лишен будет Кирюша, — радио и телевидения.

Стива тогда сказал:

— Да на хрен и нужна эта тягомотина! Уж я бы подобрал себе по городу коллекцию пластинок и магнитофонных записей. А также видеокассет. Боевиков. Фильмов ужасов. Вестернов. Порнографии. Всего!

Богопротивный Стива согласился с правым учкудуком Кирюшей в том, что этот Калле — просто несчастный ублюдок. Можно даже сказать, недоебок. К его услугам была бы самая модная одежда, самые деликатесные продукты

и напитки, самая новая и престижная техника. Единственное, чего у него не будет, — так это женщин. Но ведь у него их и так не было. А под видик и подрочить неплохо. Так что если бы Стива остался один на всем белом свете, он бы тоже не захотел просыпаться в обычную реальность.

А еще однажды, совсем давно, классе, кажется, в третьем, впервые прочитав «Человека-невидимку», Кирилл гулял с Олегом и пересказывал содержание книги. Олегу идея тоже понравилась. И они ходили и фантазировали, что было бы, если бы.

Ну, началось все, естественно, с неконтролируемого обжорства различными лакомствами. Только сразу сообразили, что так не пойдет: все ведь эти лакомства будут просвечивать. Олег предложил: пускай все-таки все, что попадает внутрь, тоже становится невидимым. Кирилл сначала не согласился: с его точки зрения, это подрывало важнейшие основы жанра. Это же вам не сказка какая-нибудь, а строгая научная фантастика. Нет, так дело не пойдет — ты что, маленький, что ли?

А что касается мороженого и пирожного, то можно что-нибудь придумать. Например, мы заходим вечером перед закрытием в кафе или кулинарию и спокойненько стоим у стеночки. Потом заведение закрывается, и мы начинаем гужевать.

А Кирилл на это подумал и отвечает: «Нет, все равно фигня какая-то получается!» «Почему?» — «А говно? Не будет потом просвечивать?» — «Дурак, что ли? Говно — оно же как бы часть невидимого организма, оно тоже будет невидимое».

Но Кириллу эта идея не понравилась. Они обсудили вопрос, и Олег тоже согласился, что как-то это неубедительно. Или, во всяком случае, многое остается непонятным. То есть непонятно, через какое время просвечивающая газировка и тортики превращаются в невидимые миру мочу и кал. Сколько времени после приема пищи придется прятаться от людей? И потом: вот они пожрали, обожрались, можно сказать, в кафе больше делать нечего, а между тем оно уже закрыто.

— Что же нам, до утра там сидеть?

— Ну, вот это уж фигня полная! Спокойно разбиваем окно и выходим на улицу.

— Ага, и ноги порежем! Мы же голые.

— А ты под ноги смотри! Слепой, что ли?!

— Ага, «смотри», ночь ведь! А холодно, слушай, ночью-то голыми!

Да, конечно, проблем, в рассуждении российского климата, возникала большая куча мала. Вообще-то, а кто им мешает забраться в самолет и улететь на юг? Но это решили обдумать в другой раз, а вот уж как зато они ловко расправятся со всеми своими врагами, как ровесниками, так и со старшими, включая злых учителей и соседей, — уж это они стали обсуждать! Тут уж глубоко задумываться не приходилось! Тут они, захлебываясь и перебивая друг дружку, мысленно и устно пустились во все тяжкие!

Они сидели на лавочке и возбужденно фантазировали, не заметив, что к ним подошел один из тех самых недоброжелателей, с которыми они именно сейчас виртуально безжалостно расправлялись. К счастью, одноклассник, а не старший, тем более к счастью, что не злой учитель или сосед. Потому что когда он подошел и обратился к приятелям с какой-то, как обычно, неприятной и обидной шуточкой, Кирилл повел себя странно.

Погруженный, по всей видимости, слишком глубоко в мир возбуждающих фантазий, он почти или совсем разорвал связь с реальностью. В ответ на слова неприятеля, которого, вообще-то, побаивался, он встал и неожиданно для всех троих изо всех сил пнул его. Как он сам потом рассказывал, ему казалось, что все происходит очень замедленно, как в кино. Как его нога медленно, но очень глубоко погрузилась в живот неприятеля. Как неприятель выпучил глаза, широко открыл рот и уже совсем медленно упал боком на пыльный, исчерканный мелом асфальт. И Кирилл видел, как тот судорожно, но, видимо,

не впрок дышит своим широко открытым ртом и с изумлением в выпученных глазах смотрит на Кирилла. Кирилл видел это, когда уже заносил ногу для второго удара — по голове — и когда наносил его. Голова от удара резко дернулась, из носа обильно хлынула кровь.

Олег вскочил и в ужасе закричал: «Кончай, Киря, хорош! Оставь дурака, убьешь еще!» Приятель наклонился к поверженному противнику, помог ему сесть. Был разбит (но, к счастью, не сломан) нос и обе губы. Зубы целы. Нет, один шатается... Шатается? Да он у тебя, небось, и раньше шатался! Не шатался? Точно?

Все это время Кирилл молча и неподвижно, словно в столбняке, стоял и смотрел.

Олег снабдил жертву собственным носовым платком и, добродушно похлопывая по плечу, указал направление к колонке, чтобы умыться. Не забыл и приятельски напомнить, что не обижайся, но так будет со всяким. Кто покусится.

А потом, когда посрамленный супостат уковылял умываться, Олег стал выражать свое восхищение смелостью и умелостью Кирилла. Но Кирилл, как оказалось, не меньше нуждался в холодном умывании. Кирилл сказал, что он как будто думал, что он невидимый. Олег не понял юмора, вообще ничего не понял, а Кирилл так и не смог втолковать ему, что был как будто под гипнозом.

Следовало ожидать мести, и Кирилл еще долго бы трусил ходить по двору, но на другой день вражина подошел к нему и протянул ладонь. Он сказал, что не обижается и что все прежние обиды побоку. Кирилл, не веря своей удаче, пожал руку. «Где тренируешься?» — перешел к делу вражина, которого, как узнал Кирилл, звали Валерой. «Нигде, это природная постановка голоса», — опять-таки не очень ожиданно для самого себя приплел Кирилл где-то услышанную фразу, чем вызвал у Стивы уже совершеннейшее к себе уважение.

Так они и подружились.

— Нейтронная бомба, — сказал Стива.

— Что? — не понял Кирилл, оторванный от своих воспоминаний.

— Что-что... Здесь взорвалась нейтронная бомба. Все люди погибли. Все их дома и все их имущество теперь наше. Мы — единственные наследники всех этих богатств. Это все наше, понимаешь?

— А то! Только каких богатств?

— А вот мы узнаем!

И они пошли узнавать. Они уже выпили больше, чем могли, и ничто же сумняхуся или, кажется, сумняхом, да просто — сшибали топором замки со всех домиков по очереди. Входили внутрь и устраивали форменный обыск с пристрастием. И богатства, как это ни удивительно, не заставили себя долго ждать и повалили, как из рога изобилия.

В первом же доме они нашли, что бы вы думали?! Бутылку водки. Открыли старый облезлый буфет, а она там — оппаньки! — лежит на боку. Ну, очень смешно!

Долго смеялись.

— Очень смешно! — почти сердито сказал Стива по окончании приступа смеха. — Это как вообще понимать?

— Это так понимать, Стивочка, что нас курируют силы небесные. И они требуют продолжения банкета!

— Нет, я так-то не против, но мы же только что позавтракали.

— Ну, то был первый завтрак, а ведь врачи рекомендуют режим пятиразового питания, и там предусмотрены первый и второй завтраки. Значит, сейчас будет второй.

— А, ну типа да. Только нормальные люди называют это брэкфест и ланч.

— Ладно, англоман ты наш, чтобы тебе было понятно, выразимся так: силы небесные куда как прозрачно намекают нам, что наступило время ланча. И перечить им грешно.

Друзьям пришлось вторично позавтракать, или, если перевести совсем точно, друзья поимели их ланч. Правда, для этого пришлось вернуться с находкой домой. Правда, в этом поначалу им не виделось особенного смысла, так как водка дома и без того еще имелась. Но вскоре смысл обрелся. Домашняя водка была совершенно теплой, эта же, трофейная, — не просто холодной, но по-настоящему замороженной! Стива поставил бутылку на стол, и она мгновенно запотела, а пока имеющие поиметь их ланч раздевались, ибо дома было еще жарче, чем прежде, успела покрыться белой изморозью. Стива с удивлением отметил это явление, и Кирюшин восторг не поддается описанию.

Впрочем, почему же не поддается? Это маленькая цыганочка не поддавалась, а Кирюшино поведение — вполне. Он прыгал по комнате и кричал, что у них настоящий водки замороженной пузырь. Он кувыркнулся через голову и, грохнувшись, едва не опрокинул стол вместе с бутылкой. Он обнимал и лобызал Стиву и даже, разгорячась, засунул тому язык в рот, что, впрочем, ему и самому не очень понравилось, да еще получил затрещину от Стивы.

— Ты чего, — отплевывался Стива. — Совсем с ума сошел?!

— Я робот! Я робот! Я сошел с ума! Я робот! Я робот! Я сошел с ума! Совсем. Слушай, Стивик, предположим, мы прямо сейчас накатим...

— Да накатим, успокойся.

— Нет, Стивонька, ты мне скажи: предположим, прямо сейчас, да?

— Ну, предположим.

— После первой же не закусывают?

— Ну?

— Давай накатим!

Накатили. Замороженная водка была на вкус вообще как ледяная вода.

— Ну вот. А теперь между первой и второй перерывчик небольшой, так?

— Ну.

— Вот пока он будет, я щас принесу ваще ахуительный закусон! Причем! В условиях отсутствия одежды!

С этими словами он стал сбрасывать с себя одежду и прекратил это лишь тогда, когда наконец совсем ничего не осталось. Стива только диву давался. Кирюша же захохотал и выскочил за дверь. Голый, батюшки мои, голый! Прямо физически нагой. Из-за двери донесся истошный Кирюшин вопль. Стива выглянул в окошко и увидел как этот сумасшедший робот, высоко поднимая ноги, скакал по огороду. Причем. В условиях отсутствия одежды.

Стиве тут припомнилось. Кое-что из практики.

Воскресенье. Ослепительные мороз и солнце в окнах двенадцатиэтажки визави. (Это еще на старой квартире.) Термометр за окном чуть не лопался от стужи и солнца. По хоккейному корту не весьма уклюже бегали двое мальчишек, но не на коньках, слишком холодно, а просто в валенках, пуская пар, как драконы. Кроме них лишь единственный прохожий спешил к подъезду, прикрывая рот побелевшей от инея варежкой. И поднятый воротник, и уши завязанной шапки были опушены инеем. В миллионах телеэкранов светился радостью телеведущий Юрий Николаев.

Раздался женский крик, и Стива выглянул в форточку. Стояла внизу «скорая помощь». Выхлоп поднимался молочным столбом и покрыл инеем задние дверцы, бок и крышу «рафика». Босая девушка в расстегнутом пальто дергала дверцу. Стива не поверил глазам своим и присмотрелся. Пальто распахнулось, и Стива очень отчетливо увидел, что на девушке действительно было только пальто. Стива затаил дыхание.

Дверца приоткрылась, и клубы пара изо рта свидетельствовали о речи шофера.

Затем водитель вышел из кабины, и через двойные окна донесся пронзительный женский мат. Девушка шагнула назад, поскользнулась на льду, упала и снова вскочила. Там, где она стояла раньше, темнели подтаявшие во льду мельчайшие, но отчетливые следы. Она еще что-то кричала. Шофер размахнулся и ударил ее по лицу ладонью. Во все стороны брызнули алые капли.

Она снова упала, попыталась опять подняться, но он уже залез в кабину, треснул дверцей, взревел мотором и плавно откатил, оставляя густые белые клубы.

В это время Пугачева по телевизору пела: «Вся земля теплом согрета, и по ней я бегу босиком», в связи с чем Стива не мог не хихикнуть. Девушка внизу, раскачиваясь, прикладывала снег к разбитому лицу. Пар шел от ее головы и ржавых комочков выплюнутого и выброшенного снега. Потом она встала и неловко поковыляла к подъезду.

Стиве это понравилось. Тогда у него впервые встал хуй не просто так, а на женщину.

Перерывчик оказался небольшой, Кирюша вернулся очень скоро, сжимая в кулаках какую-то хуйню. Его глаза были вытаращены, и он заорал:

— Наливай-наливай-наливай!

Стива налил.

Кирюша немедленно схватил стакан и выпил. После этого только он разжал кулаки, положил на стол несколько рябиновых гроздей и стал жевать ягодки.

— Ты бы трусы, что ли, надел, — посоветовал ему Стива.

— А ты давай пей да закусывай, — посоветовал ему Киря, одеваясь. — Это же знаешь что?

— Знаю.

— Вот и я тоже знаю, — похвастался Киря. — Подмороженная рябина! Теперь ее как раз нужно есть.

— Ну ты ботаник.

— А ты нахал.

— А ты хуем махал.

— Я не махал, я дирижировал.

После этой краткой пикировки Стива охотно выпил и зажевал рябиной. Киря также. Ничего себе, хотя и ничего особенного. После рябины съели еще по куску колбасы и снова пошли на охоту.

Во втором доме они нашли две пары лыж. Стива прочел стихотворение:

Стою на асфальте я, в лыжи обутый.
То ли лыжи не едут, то ли я ебанутый!

Кирюха закричал:

— И я! Я тоже! Я тоже ебанутый!

Хотели прокатиться, но для этого нужны были еще лыжные ботинки, и от затеи пришлось отказаться. Кирюша предложил топить лыжами печь. Попробовал их сломать, но лыжи были прочные, и он в сердцах выбросил их на хрен в разные стороны.

В третьем доме они нашли настенный отрывной календарь. Он был пожелтевший и пыльный, однако дата на нем стояла сегодняшняя, восьмое ноября. Кирюша, враз вспомнив о том, что его ни на секунду не забывает Верховное Существо, оторвал листок и перевернул. Там было написано стихотворение достаточно смешное.

— Чё ты ржешь? — спросил Стива.

— А ты послушай, какие стихи! Слова И Френкеля, музыка Вэ Белого! С ума сойти можно!

Вновь богачи разжигают пожар,
Миру готовят смертельный удар,
Но против них миллионы людей -
Армия Мира всех сильней!
Атомной бомбой народ не убить.
Ложью и золотом нас не купить.
Мы — патриоты, и каждый из нас...

— Пидорас!

— Нет, Стива, не пидорас, а «все за свободу Отчизны отдаст!»

— Ну, значит, — пидораст.

— А дальше слушай: «Так вот он какой...»

— Знаю, знаю — дедушка Ленин.

— Так вот же тебе: не дедушка Ленин, а вот он какой, боец армии Сталина. Десятилетиями народам мира говорили о нем неправду. Теперь он, услышав призыв изнемогающей Праги...

— Да ты гонишь! Там так написано?

— Ну сам смотри!

Кирюша протянул Стиве листочек. Стива не стал, конечно, дотрагиваться до этой гадости, но зрение у него хорошее и так.

— Киря, ты дату посмотри.

— Ну вот, восьмое ноября, а, ну да, год тысяча девятьсот сорок восьмой...

— Киря, хули ты всякое говно руками хватаешь? Там, блядь, какая-нибудь холера, сыпной тиф, черная оспа и сифилис вместе взятые с сорок восьмого года сидят, а ты руками хапаешь! Ну что за долбоеб такой, не понимаю!

Шли молча. Кирюша, собственно, подумывал, что настала пора обидеться на Стиву, но тут как раз зашли в четвертый дом.

В четвертом доме они нашли «Малахитовую шкатулку», сборник уральских сказов.

— О, здорово, «Малахитовая шкатулка». Возьмем, — сказал Кирюша.

— Малахитовая шкатулка?! Не пизди!

— Да не малахитовая шкатулка, а «Малахитовая шкатулка», книга. Бажова.

— О, блядь, ты еще «Курочку Рябу» подбери.

— Что бы ты понимал! — сказал Кирюша, и, взяв в руки и медленно раскрыв толстенький подарочный томик с глянцевыми иллюстрациями, стилизованными под рисунок из камня, задумчиво сказал: — Бажов — очень серьезный писатель и отнюдь не просто детский сказочник.

— Харе, нанюхались, — отмахнулся Стива.

Кирюша не стал играть в бисер перед стаей свиней, просто засунул книжку за пазуху. Он мог бы сказать кое-что. Что вся мифология Бажова хотя и очевидно инфернальна, но самая эта инфернальность не может называться таким словом, ибо нет для Бажова «инферно». Она аутентична и аутична. В этом смысле он — вполне дитя своего литературного времени Бодлера — Брюсова — Блока — Ремизова.

Нет, дело не только в этом.

С Бажовым был связан один коварный Кирюшин план.

Как ни относись к окружающей действительности, а жить приходится в ней. Надо как-то пробиваться. Нужно написать что-нибудь такое, что принесло бы ему официально легитимную известность. А что?

А поэму, придумал Кирюша. В самом деле, поэм пишется ныне мало, его инициативу оценят, поэму сразу напечатают в региональном толстом журнале, и заметят, и оценят. А если не напечатают? А напечатают! Потому что она будет про Бажова. Это и патриотично, и всегда актуально. А если напечатают, но не заметят и не оценят? А заметят, а оценят. Потому что она будет очень оригинальной по форме. Это будет такой своего рода коллаж. Поэма-коллаж! Так и будет в подзаголовке. Новый жанр! Название пока не придумалось, но композиция явно вырисовывалась, и даже было начало. Начало, то есть первая, вступительная главка; главка, но и как бы эпиграф одновременно, выглядела следующим образом.

1. ТЕЛЕГРАММА В.В.КАМЕНСКОМУ
МОСКВА ЖИВОМУ ПАМЯТНИКУ ВСКЛ
БУДЬТЕ ВЫ ПРОКЛЯТЫ НИСПРОВЕРГАТЕЛИ
ВОТ ПО СУСЕДСТВУ ЛУБОШНИКА ВЫИСКАЛ
ФУТУРОСВОЛОЧИ ДОБРОЖЕЛАТЕЛЬ

То есть понимаете? Нет, конечно, что вы можете понимать, стадо тупых

мутантов. Но интеллигентные читатели толстых литературных журналов, не говоря уже об искушенных литературных критиках, конечно, поймут. Как через годы, через расстоянья подает руку первому уральскому футуристу новый поэт. Причем эта телеграмма отправлена как бы в конце 30-х, когда стали появляться первые сказы Бажова, причем в форме литературно-политического доноса. (Этот диссидентский намек, конечно, будет слишком тонок, чтобы его поняли тупоумные совдейские цензоры, но достаточно прозрачен для интеллектуалов-ценителей, которые не преминут его высоко оценить.) Правда, сама идея стихотворения в виде телеграммы, сказать по правде, была заимствована Кирюшей у А.Вознесенского, но кто ж это поймет? Кроме того, изысканная и оригинальная рифма «вскл — выискал» изобретена лично Кирюшей, даже Вознесенский до такого не додумался.

Дальше, после такого шокирующего и пленительного одновременно вступления, должна была следовать глава доисторически мифологическая. Там Кирюша придумал миф. Сам придумал миф, прикиньте! Миф следующий. Оказывается, схватка Георгия Победоносца с драконом происходила как раз над территорией современного Урала! В воздухе! И поверженный Георгием дракон, или, кажется, змей, рухнул на землю и столь был огромен, что труп его, со временем окаменев, превратился в Уральский хребет. Оброс лесами. Протянулся, понимаешь, на тысячи километров с севера к югу. Грандиозно, правда? Не то слово, что грандиозно. Не токмо что грандиозно, но грандиозно и гениально вместе с тем. Такого еще никто не выдумывал, а уж в сочетании с первой главкой — и вовсе неслыханно.

Ну, там и дальше в том же духе. В точности он еще пока не придумал, но планы и варианты имелись. Например, одну из главок можно написать в форме диалога. Как бы пьеса в стихах чтобы такая получилась. Например, какой-нибудь там «Старик и Камень». (О, интеллектуалы оценят и самое название, несомненно, проследив, что оно косвенно восходит к названию известного рассказа американского прозаика Хемингуэя «Старик и море»!) Что-нибудь типа:

С т а р и к (*взволнованно*). Скажи мне, о, Камень Великий, лежа-
Щий здесь от времен Ланцелота,
Какая судьбина постигнет бежа-
Вших в лоно Урала от гнета
Помещиков?..
К а м е н ь (*молчаливо*). Правдив и свободен немой мой ответ,
Тебе он, о, смертный, невнятен,
Ступай же, Старик, опечаленно, вед
Ь тебе мой язык непонятен.

Ну и дальше. Например, какая-нибудь главка может быть написана одними существительными, типа, что ли:

Горы. Реки. Выси. Вид.
Медь. Железо. Малахит.
Древесина. Торф. Вода.
Камни. Россыпи. Руда.

В общем, замышлялось так здорово, что Кирюша стал подумывать, что за такое произведение не то что региональные, а все столичные журналы передерутся. И сразу получит он премию Ленинского комсомола. А это уже слава, слава всесоюзная! И после этого он напишет «Рвы», и тогда-то, на волне славы, напечатают и это его мрачное произведение. Оно, конечно, будет подвергнуто самой суровой критике, вызовет жесточайшие споры, но уж после появления «Рвов» ему точно гарантирована всеобщая скандальная слава, в том числе — чем черт не шутит? — и за рубежом. Так что Стива дурачок, на коне гарцует.

В пятом доме они нашли бусы. Кирюша только взглянул на них, как сразу определил, что это четки. То ли нефритовые, то ли не нефритовые. Вернулись в кашинский домик, и Кирюша засунул их себе в сумку.

В шестом доме они нашли камин. Посмотрев на него какое-то время, Стива сказал:

— Слушай, а какого мужского полового члена мы каждый раз возвращаемся?

— А куда ж добычу складывать? Денежка счет любит!

— А зачем, слушай, ее вообще куда-то складывать? Давай пользоваться на месте. Ты как буржуй какой-то, частный собственник! Кулак-мироед! Ты даже не понял всей важности исторического момента. Ты тут, понимаешь, шары залил и спьяну проглядел наступление коммунизма! Ты не понял, что ли? Тут все наше! Любой дом — наш! Выбирай на вкус.

— Слушай, а давай, знаешь, что?

— Что?

— А давай, в натуре, каждый выберет себе дом по вкусу и будет там жить. И в гости друг к другу ходить.

— Тема! А еще лучше, знаешь, что?

— Что?

— А ты читал «Незнайку на Луне»?

— Ну.

— Помнишь, там был миллионер Скуперфильд?

— Это тощий-то?

— Ну да.

— И что?

— Вот помнишь, когда он разорился? У него остался охеренный домище в тыщу комнат. И он жил в каждой комнате по очереди. Одну засрет — перебирается в следующую. Мы так тоже сейчас можем. Типа, например, выбрал ты себе домик и живешь в нем. Срать захотел — сел, на стол насрал, и все — переходишь в другой.

— Очень расточительно.

— То-то и кайф, понимаешь!

Еще бы не понять! Это — кайф. И даже совсем необязательно срать на стол, это очень некультурно. Можно просто менять жилище сколько угодно по малейшему капризу. Это такая роскошь, какую мало кто на планете может себе позволить. Это, кстати, гораздо лучше коммунизма. Потому что при коммунизме хотя и будет изобилие, но все потребности станут разумными. Там, например, никто не насрет на стол. А ведь если захочется насрать на стол — надо это сделать. Потому что не надо себя искусственно сдерживать. Да, это свинство, но уж коли тебе захотелось впасть в свинство — то ты в своем праве, потому что кто тебе указ?! Никто тебе не указ! Потребности тогда только и хороши, когда они неразумны, когда они безумны и антиобщественны.

Так что фигня полная этот ваш коммунизм. Полное говно по сравнению с нейтронной бомбой. Вот нейтронная бомба — это вещь! Это величайшее изобретение человеческого гения. Только надо ее еще очень и очень улучшать. Чтобы ровно никого не оставалось.

Например, человеку хочется поджечь дом. Предположим, очень хочется, а это желание приходится в себе искусственно подавлять. А от подавленных желаний — есть такая теория — происходят все болезни. И значит, что если здравоохранение будет развиваться и далее, оно должно дойти до такой точки, в которой будет сказано определенно: никаких преград! Мы свободны и одиноки! Любые желания должны исполняться!

Например, поджечь дом. Костер — тоже хорошо, но это все паллиативы. Дом!

Стива так и сказал Кирюше. Но Кирюша был дурак, поэтому спросил:

— Дом? Ну и в чем тут кайф?

— Вот дурак-то! Зарево в полнеба, жар такой, что раскрываются почки на деревьях, а ты — «в чем кайф»!

— Нет, Валерик, ты что, серьезно?

— А то!

— Да ты с ума сошел.

— Да ни чуточки. Но если я никогда себе не позволю сжечь дом, то в оконцовке я обязательно сойду с ума, и поэтому самое время здесь и сейчас заняться профилактикой неврозов.

— Блин, ты чё! А вдруг соседние загорятся?

— Ну я уж подберу такой, одиноко стоящий, от которого не загорятся.

— Нет, ты точно дурак! Пожар ведь увидят, вызовут пожарных!

— Да кто увидит, кто вызовет?!

— Да кто-нибудь! Сам же говоришь — зарево в полнеба.

— Так можно днем! Никакого зарева.

— А дым?!

— Ну, дым... Скажешь тоже — дым! Дым-то — хуй с ним, дым почти незаметен. Он только в самом начале, а потом, когда разгорится, да дерево сухое — так дыма почти и совсем нет. Сплошное пламя и треск! Круто, а?! Ну и потом тоже. Если только водой не заливать, а само догорит, то дыма почти и нет!

— А чё ты так возбудился-то, я не понял.

— Да я не возбудился.

— А по-моему, так ты очень возбудился. Ты что, пироман?

— Как это?

— Не знаешь? А вот есть такие сумасшедшие человечки, они очень любят огонь. До такой степени, что все вокруг себя поджигают. Дома там всякие, частности. Их называют пироманами и держат в сумасшедших больничках.

— Ладно, потом поговорим, кто тут сумасшедший.

И они пошли далее.

В седьмом доме гран-туристы ничего не нашли, но на них что-то нашло, и они окончательно перешли на американский язык. Хотя и непонятно, для каких таких причин. В том смысле, что переходить на американский язык у них причин не было. Ибо оба им не владели. Но это ничего, наверное, подумали они. Плюс к этому еще и то, что Кирюша глубоко презирал эту плебейскую Америку. Но это ничего, наверное, подумали они. И они перешли.

— Хей, Стива, кисс ми ин май асс! (Хей, Стива, поцелуй меня в мою задницу!)

— Вот ду ю вонт?! (Что ты хочешь?!)

— Лук эт зе ступид бой! Кисс ми ин май асс! (Блин, дубина, целуй меня в жопу!)

— Кисс ё асс? Ай шелл фак ё асс! (Поцеловать? И больше ничего?)

— Фак ёселф! (Ну уж ты сам как хочешь, а меня — только поцеловать.)

Ну и типа того. На более содержательный разговор их не хватило. А впрочем, что и возьмешь с американского языка.

В восьмом доме они нашли квадратную стеклянную чернильницу и ручку с ржавым железным пером. Каждый из двоих отразил эту находку по-разному. Стива вспомнил, как он писал письмо генсеку.

Западные ребятишки, говорят, то и дело пишут письма Санта-Клаусу. Советские, возможно, тоже пишут Деду Морозу, но, как мне кажется, у нас это меньше развито. С другой стороны, советские нередко писали письма генсеку.

Стива учился в первом классе во вторую смену. И у него в подъезде, еще на той, старой, лошарской (клошарской) квартире, случайно образовались приятели — брат и сестра, второклассники Ленка и Мишка. Барановы. Они тоже учились во вторую смену. С утра пораньше Кирилл приходил к ним, и они до обеда валяли дурака, предавались праздности и пустым развлечениям. А праздность, как известно, мать пороков. И вот однажды они докатились до того, что написали письмо генсеку. Они взяли тетрадный листочек и с диким хохотом написали на нем: «Брежнев дурак!!!» Вложили в конверт, надписали: «Москва. Кремль. Брежневу». Обратный адрес указывать

не стали. Пошли на улицу и бросили в почтовый ящик. Потом Мишка, самый старший и опытный из них, вдруг с опозданием спохватился, что все это нужно было проделывать в перчатках, чтоб не делать отпечатков. Но так или иначе, а ответа никакого не было. Странно, что у Стивы такие ассоциации при виде чернильницы и пера, ведь писали они нормальной шариковой ручкой.

У Кирюши же не возникло никаких личных воспоминаний, их заменил восторг созерцания самых настоящих чернильницы и ручки с пером. Ну да, не гусиным. Но пером с чернильницей. Кирюша заплакал от умиления и отчаяния. Стива утешал его, но Кирюша не утешался, потом дал тумака, и Кирюша заплакал еще сильнее, а тогда Стива опять его утешил, и Кирюша утешился.

В девятом доме они нашли бабу голую. На картинке висела на стенке. И Стива неожиданно рассказал Кирюше о своей связи с одной молодой колхозницей на сеновале прошлым летом. Они с батюшкой поехали куда-то в область, а там жили некие батюшкины дальние родственники. Были там всего-то несколько часов. Но Стива успел. И она была беременна на седьмом месяце, и она была его родственницей! Но, конечно, очень дальней. Как говорится, вшивой и сифилисной. И она была совсем голая, а Стива остался в одних носках, и было беспрецедентно жарко и потно от раскаленной железной крыши сеновала, и Стива то и дело соскальзывал с ее крупного потного живота и заваливался в труху, и даже нарушалась связь. Но ничего, каждый раз ее быстро восстанавливали. Стива любезно добавлял, что баба была очень вонюча.

— Ну вот видишь, а ты еще крестьянок хаешь!!! — заорал Кирюша с тоскливой завистью.

— Да я не хаю, просто чего хорошего-то?

— Дуррак! — свирепо сказал Кирюша и энергично захрустел сапогами по мерзлой траве к десятому дому.

В десятом доме они нашли эликсир жизни. То есть настойку женьшеня. Целых три фанфурика. Ну и высмоктали.

В одиннадцатом доме они нашли смерть.

S U M M A R Y

Daniil Dondurei — Andrei Plakhov — Lev Karakhan
Without hysterics
Cannes-2010.

Igor Sukmanov
Uncle Boonmee under the shadow of «Palms»
Review of Apichatpong Weerasethakul's LUNG BOONMEE RALUEK CHAT (Thailand—Gr. Britain—France—Germany—Spain—Netherlands).

Apichatpong Weerasethakul:
«Death is a phase of transformation»
Interview by Dennis Leam.

Evgeny Gusyatinsky
Simpler than blood
Review of Sergei Loznitsa's YOU MY JOY (Germany—Ukraine—Netherlands).

Oleg Zintsov
Farewell beauty
Review of Lee Chang-dong's POETRY (South Korea).

Inna Kushnaryova
Twilight of people
Review of Xavier Beauvois's DES HOMMES ET DES DIEUX (France).

Anton Dolin
Lost in record
Review of Cristi Puiu's AURORA (Rumania—France—Germany—Switzerland).

Maria Beiker
Not another film
Review of Mike Leigh's ANOTHER YEAR (Gr. Britain).

Anton Dolin
Nonsensical, cruel
Review of Takeshi Kitano's OUTRAGE (Japan).

Nikolai Paltsev
And the ship sails on
Review of Jean-Luc Godard's FILM SOCIALISME (Switzerland—France).

Alexei Medvedev
366
Review of Michael Rowe's AÑO BISIESTO (Mexico).

Xenia Rozhdestvenskaya
A puppet show
Review of Mathieu Amalric's TOURNEE (France).

Vika Smirnova
Under sand
Review of Patricio Guzman's NOSTALGIA DE LA LUZ (France).

Denis Dragunsky
Summer and silence

Ksenia Sak
When tsar became related with poet

Andrei Plakhov
Irreplaceable GJ

Gilles Jacob:
«I'd compare myself to a nurse»
Portrayal of the Cannes film festival's president.

Jean-Luc Godard:
«The auteur has nothing but obligations»
Interview by Serge Kaganski and Jean-Mark Lalanne.

Vadim Rutkovsky
Natural selection
Fortnight of directors-2010.

Pyotr Bagrov
The director of existential cinema
On Evgeny Chervyakov and his MY SON .

Dmitry Komm
Revolution in pocket-book format
On French and Italian comics.

Bertrand Tavernier:
«Shooting film is always struggle»
The director on making his THE PRINCESS OF MONTPENSIER.

Jørgen Leth:
«I'm obsessed with the idea of showing authentic love»
Interview with the Danish filmmaker by Sergei Sytchov.

Anna Kachkayeva
From the name of society
The ways and means of control over TV all over the world.

Elena Dolgopyat
A word
Script.

Andrei Il'enkov
A self-described tale

Журнал издается при поддержке

Министерства культуры РФ

Агентства по печати и массовым коммуникациям РФ

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Издатель Некоммерческое партнерство «Редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Заместитель главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакторы: Евгений Гусятинский, Елена Паисова, Елена Стишова, Нина Цыркун
Специальные корреспонденты Зара Абдуллаева, Лев Карахан
Помощник главного редактора Анастасия Дементьева

Арт-директор Людмила Мишунина
Фоторедактор Елена Плоткина

Корректор Галина Элькина
Маркетинг: Леонид Гурьян, Дина Назарова

Дизайн обложки — Евгений Добровинский

Адрес редакции: 119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон для справок: (499) 248-28-22. **Факс** (499) 241-08-52
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

Сдано в набор 6.08.10. Подп. к печати 18.08.10
Формат бумаги 70 x 100$^{1}/_{16}$. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75.
Заказ 1526. ООО «Принт Экспресс»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: 119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон для справок: (499) 248-28-22

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. (499) 248-28-22
Fax (499) 241-08-52

www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

Журнал издается при поддержке:

компании «СТС Медиа» (телеканал «Домашний»)

телеканала ТНТ

телеканала РЕН ТВ

телеканала «Петербург — 5 канал»

Фонда «ФИНАНСЫ И РАЗВИТИЕ»

Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

© Журнал «Искусство кино», 2010

новые серии
с 9 августа

на 20% смешнее*

понедельник - четверг

20:30

www.tnt-online.ru

* по мнению Семёна Слепакова

Лицензия ЗАО "Интерфакс-ТВ", на осуществление телевизионного вещания
Серия ТВ №9047 от 23.06.2005, выдана Росохранкультуры. Реклама

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, А.АРТЮХ, Е.ГРЕМИНОЙ, С.КЛЕБАНОВА, Е.МАРГОЛИТА, Г.МХЕИДЗЕ, Д.САВЕЛЬЕВА, Е.СТИШОВОЙ, И.СУКМАНОВА, С.СЫЧЕВА, О.ШАКИНОЙ

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Русская ментальность и мировая цивилизация
Борьба за публику — борьба против искусства?

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

СОЧИ-2010
МОСКВА-2010
ВЫБОРГ-2010

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

ДМИТРИЙ МАМУЛИЯ
АЛЕКСЕЙ ЮСЕВ

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

СЕРГЕЙ ОСИПЬЯН
АЛЕКСАНДР ЛУНГИН

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

«Искусство кино» и Variety: взгляд на российский кинопроцесс

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

Эстетические уроки «Школы»

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

Итоги телесезона

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Павел Чухрай. ВОРОБЬИНОЕ ПОЛЕ

2 0 1 0